الدكتور غالي شكري

محاورات اليوم السابع

دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

بيروت ــ لبنان
ص.ب. ١١١٨١٣
تلفون : ٣٠٩٤٧٠ ــ ٣١٤٦٥٩

طبعة جديدة
١٩٨٤

الطبعة الاولى
أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠

لحبيبي وائل
وله السعادة
الخالصة
بابا
غالي
باريس
١٢/١٦/١٩٨١

محاورات اليوم السابع

دراسات عن مصر في الأدب العربي الحديث

مقدمة

« أيا كان الأمر ، وسواء صحت حكاية التوراة أو لم تصح، فانه اذا كان الرب قد خلق العالم في ستة أيام واستراح في اليوم السابع ، وبالتالي فانه لا زال مستريحا الى الآن ، فان ذلك اليوم هو بداية متاعب البشرية منذ خرج آدم من الفردوس ومنذ ان داهمت حواء آلام الولادة ومنذ قتل قابيل أخاه هابيل ·

وأيا كان الأمر كذلك ، وسواء صحت حكاية الانجيل أو لم تصح ، فانه اذا كان الرب قد أراد أن يخلص البشرية من آلامها بصلب المسيح ، فانه منذ ذلك اليوم والبشرية تصلب كل لحظة ، وأحيانا باسم المسيح ··· فاليوم السابع لم ينته بعد »·

هكذا كان يقول الاديب الاميركي العظيم مارك توين ·

وحين وقعت حرب ١٩٦٧ بيننا وبين الكيان الصهيوني المؤسس ايديولوجيا على حكمة التوراة ، فقد سموها « حرب الايام الستة »، لأنهم قاتلوا ستة أيام ، واستراحوا في اليوم السابع ، ولا يزالون على راحتهم ، بينما بدأت متاعب العرب ·

ومهما كانت أمجاد حرب ١٩٧٣ ، فقد كانت أيامها الستة الاولى هي أعظم الايام · وفي اليوم السابع بدا أن الجميع على الشاطئين سوف يرتاحون · وسرعان ما تبين أن ذلك لم يكن صحيحا ، وأنه اذا كانت « اسرائيل » قد ارتاحت ، فان مصر ـ والعرب جميعا ـ بدأت أطول أيامها وأكثرها مرارة : اليوم السابع·

والحقيقة هي أن « اليوم السابع » في تاريخ مصر، ليس يوما

صهيونيا فقط· كان ذات عصر يوما يونانيا وذات عصر آخر رومانيا، وذات عصر رابع يوما تركيا وذات يوم خامس يوما فرنسيا ، وذات يوم سادس يوما انكليزيا · وليس اليوم الاسرائيلي اذن الا « سابع الايام السبعة » ·

لذلك ، فحين جرى ما يسمى « بتطبيع العلاقات بيـن النظامين المصري والصهيوني ، لم أتطير ، فما وقع ليس أكثر من «يوم سابع» بين أيام مصر المليئة بالتناقضات والاهوال والصراع ·

ولن أقول ان بلادي دائما كانت تنتصر ، فكم هزمت مصر على مدى التاريخ ·

ولكني أقول ان الهزيمة في حياتها لم تكن أبدا «ستار الختام» أو كلمة النهاية ، بل كانت فحسب احدى ساعـات « اليوم السابع » الطويل المليء بمحاورات الكــون والفســاد ، السـلب والايجاب، الاستسلام والمقاومة ·

على مدى السنـــوات العشرين المــاضية ، كنت أحـاول أن استكشف معنى اليوم السابع في أدب بلادي ، مـركزا البحث عـلى أعمال بعينها كتبها اللبناني والسوري والليبي والمصري عن مصـر لحظة انكسارها ولحظة انتصارها ، وما بينهما من لحظات المقاومة العنيدة والصمود المذهل ، بدءا من ممارسات الحياة اليومية كمـا تتبدى في عمل روائي شبه مجهول وليس انتهاء بميدان القتال كمـا يتبدى في مسرحية مجهولة تماما · وبدءا مـن الغوص في التاريخ القديم وانتهاء بأيامنا هذه · وبدءا من اتجـاه مظـلوم في الشعـر وليس انتهاء باتجاه رابح في القصة القصيرة ·

ولعلي قصدت في نشر هذه الدراسات النقدية بين دفتي كتاب الا أشير الى تاريخ نشرها للمرة الاولى ، لأني عمـدت أساسا الى القول بأنها سواء كتبت منذ ثلاثة وعشرين عاما ــ كما هو الحـال في مقال « الديك الاحمر بين القرية والمدينة » ــ أو منذ أسبوع كما هو الحال في مقال « مصر في مفترق الطرق » ، فانها ثمرة « اليوم

السابع » في تاريخ وطني الموصول الحلقات · وهو اليوم الذي لا يجوز أدبيا تثبيته على مرحلة دون غيرها ·

فأحمد شوقي حين يناقش بمسرحه مرحلة مصر الرومانية ، ولويس عوض حين يرد عليه من مصر المسيحية ، وشبلي شميل حين ينتقل بنا الى الحرب العالمية الاولى ، وعصام حفني ناصف حين يقتحم بنا عشية الحرب الثانية ، واحسان عبد القدوس حين ينزف معنا دماء حرب ١٩٦٧ ، وصالح السنوسي حين يصل بنا الى حرب تشرين الاول (اكتوبر) ١٩٧٣ ، فانهم جميعا - بصورة أو باخرى - يركزون على « اليوم السابع » في تاريخ مصر ·

وهو ، فكرا وفنا ، يوم المحاورات الكبرى والصغرى فيتاريخ الامم والافراد والمجتمعات ، هو ملحمة الصراع التي لا تنتهي «منذ استراح الرب بعد أن خلق العالم في ستة أيام » كما يقول توين، أو « منذ رفع المسيح على خشبة الصليب » كما يضيف · وهو صراع الفكر كما أنه صراع الفن ، ولكنه قبل الفكر وبعد الفن هو صراع الحياة ذاتها من أدق تفاصيلها (وشؤونها) الصغيرة الى كلياتها الفلسفية الكبرى ·

هذا الصراع هو قانون الوجود، لا « حياة » للبشر من دونه، ولا « تطور » في غيابه ·· سواء كانت الهزيمة من علاماته المميزة، أو النصر ، فكلاهما « محاورة » من محاورات اليوم السابع الذي لا ينتهي · لذلك ليست هناك « أقدار » على جيل من الاجيال ، غير « قدر المقاومة » ·

وقد يختلف مضمون المقاومة وهدفها من جيل الى جيل ، كما يتبين من فصول هذا الكتاب ، ولكن جوهرها الاعمق لا يتغير، وهو النضال من أجل حرية الانسان · حرية بلا حدود من قوانين الظلم وتشريعات العبودية والقهر والاستغلال ، وحرية بلا قيود من الغزو الاجنبي والاحتلال والهيمنة والنفوذ الغريب على روح الفرد والوطن والامة والانسانية ·

وبعد، فانني لا أسجل بهذا الكتاب مجموعة من المواقف والقيم لبعض الرجال، ولا مجموعة من الاحداث مرت في التاريخ وانعكست في الادب ٠ بل لعلني لا أتجاوز اذا قلت انني أسجل بذلك كله بعض المحاورات الهامة التي تمت في يومنا السابع الطويل ، لا بين الادباء وبعضهم البعض ولا بين الانواع الادبية وبعضها البعض ، بل بين الناس في بلادي ٠٠ وتاريخهم في المستقبل ٠

د٠ غالي شكري

باريس ــ ١٢ فبراير (شباط) ١٩٨٠

شوقي .. الوجه والقناع

يختلف المؤرخون في تحديد ميلاد شوقي تحديدا علميا دقيقا، فقد نشر الاهرام في عدده الصادر بتاريخ ١٩٦٨/١٢/٦ صورة بالزنكوغراف لشهادة الليسانس التي نالها من كلية الحقوق بجامعة باريس وفيها نص صريح بأنه ولد في ١٦ أكتوبر عام ١٨٧٠ . هذا بينما تجمع الغالبية الساحقة من النقاد والباحثين .. ومن بينهم سكرتيره الخاص الذي أصدر كتابا يضم ذكرياته عن الاثني عشر عاما التي أمضاها معه ـ انه قد ولد عام ١٨٦٨ . على أن واحدا من أهم هؤلاء النقاد هو الدكتور شوقي ضيف يفتتح كتابه « شوقي شاعر العصر الحديث » الذي يعد مرجعا أساسيا لدراسة شوقي بأنه ولد عام ١٨٦٨ .

وبقدر اختلاف المؤرخين على تحديد ميلاد شوقي ، يختلف الدارسون أيضا اختلافات حادة حول قيمة انتاجه الشعري ، فمنهم من رفضه رفضا صارما ونهائيا ومنهم من جعل منه صنما يتحلق حوله العابدون . ولكنه في جميع الاحوال أثار عددا من القضايا والمشكلات في فترة عصيبة من تاريخنا القومي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢)، تجعل من اعادة تقييمه على ضوء جديد ضرورة علمية . ذلك أن شوقي بين أنصاره وأعدائه ظل دائما « قناعا » من المبالغة سواء في رفضه أو في قبوله ، وظل وجهه الحقيقي بعيدا عن أضواء المنهج العلمي والنقد الموضوعي .

لعل شاعرا عربيا على طول تاريخنا الادبي ، لم يحظ بما حظي به أحمد شوقي من تكريم في حياته وبعد مماته على السواء ، ولعل شاعرا عربيا كذلك لم يحظ في الحياة والممات بما حظي به شعر أحمد شوقي من اختلاف في التقـدير والتقـييم · وربمـا كان هذا السبب بالذات هو أول الاسباب التي تغري الدارسين جيـلا بعد جيـل الى « اعادة النظر » في الشاعر وشعره ، وربما كان هذا السبب أيضـا هو الذي يخلق مناخا من الرهبة والخوف أمام كل دارس جديد وهو يجوس في هذه الغابة الشائكة المضنية من الخلافات الحادة ·

وبالرغم من أن الخطوط العامة في حيـاة شوقي ليست مـن الالتواء والتعقيد بحيث يضل الناقد في متاهاتها ، الا أن بساطة هذه الحياة ووضوحها تدعو الى الحيرة الشديدة حين تبدو في تنـاقض يبلغ حد التمزق مع انتاجه الشعري · ومن الممكن لأي باحث أن يجمع حياة شوقي وسيرته الشخصية في عبارة واحدة هي أنه « ولد بباب اسماعيلا » كما قال هو نفسه · وأن يولد شـاعر في سـاحة قصر وينشأ في معية ملك ، لا ينبغي أن نتوقع منه أن يكون شاعر الشعب وقد تهيأت له كل الظروف لان يكون شاعر الامير · وهكذا ــ فيمـا أتصور ــ ينبغي أن تكون نقطة الانطلاق ، لا خـاتمة المطاف · فليكن شوقي شاعرا للخديوي أولا ، ولنناقش شعـره بعـد ذلك ، أمـا أن نناقش هذا الشعر لننتهي الى أنه كان شاعرا للخديوي ، فان بحثنـا لن يكون الا من قبيل « تحصيل الحاصل » ولن نأتي فيه بجديد ·

ولقد يكون من حسن حظ الاجيال المعاصرة انها تحيا في ظل عصر بعيد نسبيا عن العصر الذي عاش فيه شوقي ، ولذلك فانهـا تملك قدرا من الموضوعية في النظر لم يمتـلك ناصيته نقاد شوقي المعاصرين له ، ولكن هذا الحظ الحسن محـاط بدائرة من « تكريم الموتى» الذي يهدد النظرة الموضوعية بكل صفات رد الفعل والمبالغة·

من أهم الوثائق الفنية في حياة شوقي وشعره ، تلك المقدمة التي صدر بها الطبعة الاولى من الشوقيات (١٨٩٨) ، أي أنه كان قد بلغ الثلاثين من العمر وتزود من خبرة الحياة وثقافتها بزاد كبير ·· كتب في هذه المقدمة يقول بالحرف « ان انزال الشعر بمنزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل عنها ويتبرأ الشعراء منها ، الا أن هناك ملكا كبيرا ما خلقوا الا ليتغنوا بمدحه ، ويتفننوا بوصفه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل نصيب · وهذا الملك هو الكون ، فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يقلب احدى عينيه في الذر ويجيل أخرى في الذرى ، يأسر الطير ويطلقه، ويكلم الجماد وينطقه ، ويقف على النبات وقفة الطل ، ويمر بالعراء مرور الويل ، فهنالك ينفسح له مجال التخيل ، ويتسع له مكان القول ··· أولم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي حياته التي بلغ فيها الى أقصى الشباب ، ثم يموت على نحو مائتي صحيفة من الشعر ، تسعة أعشارها لمدوحيه ، والعشر الباقي هو الحكمة والوصف للناس ، هنا يسأل سائل : وما بالك تنهي عن خلق وتأتي بمثله ؟ فأجيب بأني قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين الموتى لا مظهر للشعر فيها، وقصائد للاحياء يحذون فيها حذو القدماء والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر الا ما كان مدحا في مقام عال ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الاسمى في البلاد ، فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو اليها على درج الاخلاص في حب صناعتي، واتقانها بقدر الامكان وصونها عن الابتذال ، حتى وفقت بفضل الله اليها، ثم طلبت العلم في أوروبا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت اني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، واني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحد ولا تنفذ » · ان هذه الاسطر من تلك المقدمة ، تعد من أخطر الاعترافات

الفنية في تاريخنا الادبي الحديث ، فان شوقي لم يكن جاهلا بأغراض الشعر على النحو الاوروبي وهو لا يزال في الثلاثين من عمره ، بل هو يكاد يضع تعريفا للشاعر والشعر لم يقل به أحـــد من مؤرخي الادب العربي ونقاده الاقدمين . ومع ذلك لم تكن سن الثلاثين هــذه سنا فاصلة بين عهدين في حياة شوقي وشعره . ولقـد كـانت لـه محاولتان باكرتان في تجسيد هذا التصور الجديد للفن ، اولاهمـا مسرحية « علي بك الكبير » التي أرسلها من باريس الى الخديوي ، فرد عليه رشدي باشا قائلا : « أما روايتك فقد تفكه الجناب العـالي بقراءتها » وأدرك شوقي على الفور أن عمله المسرحي الاول قد بـاء بالفشل ، لانهم عودوه على نشر كل ما يعن له اذا طاب الامر لصاحب العرش . وكانت المحاولة الثانية قصيـــدة مدح للخديوي قـال في مطلعها :

خدعوهـا بقولهـم حسنـاء والغـواني يغـرهن الثناء

فلم تنشر أيضا ، واستدعى الامر أن يذكـر شـوقي في مقدمة ديوانه أنه تأكد يقينا من ضرورة « احتراسه » من الشعر الجديد . على أن هذا الموقف من جانب السراي كان يقابله موقف آخر يـدعو الى التأمل ، ذلك ان رشدي باشا في خطابه الى شوقي حول مسرحية علي بك الكبير لم ينس أن ينقل اليه نصح الخديوي بأن « لا تشغـلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن التمتع من معالم المدنية القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينـــة النور باريز بقبس تستضيء به الاداب العربية » . ان هذه الكلمات وحدها كانت « جواز المرور » لشوقي بين آداب فرنسا وفنونها ، فحاول محـــاكاة بعضها فيما انشاه من حكايات شعرية قلد فيها أقاصيص لافونتين ، وكذلك ما ترجمه من عيون الشعر الرومـــاني كقصيدة « البحيـرة » للامرتين . وهكذا كان التناقض بين التقليد والتجديد ، بيـن الوجه والقناع، هو العمود الفقري لحياة شوقي الشعرية في أوج اكتمالها.

ولم يبدأ شوقي حياته هذه بمعزل عن المناخ الثقافي العام في

مصر عند نهاية القرن الماضي · فلقد كان البعث الكلاسيكي في ذروة النضج على يدي محمود سامي البارودي وشعره وعبد الله فكري ونثره ، والشيخ حسين المرصفي ونقده · ولا شك ان الثورة العرابية كانت أكبر الاحداث التي ظللت اللوحة التاريخية آنذاك بشتى الالوان والخطوط والظلال · وربما كان الفرق الجوهري بين شاعر كالبارودي وشاعر كشوقي هو ان موقف كليهما من الثورة قد حددته الظروف السابقة على ملكة الابداع الشعري · فالبارودي كان ضابطا في الجيش ، وشوقي كان موظفا في المعية الخيديوية · ومن الطبيعي اذن — وليس من الغريب ، أو مما يدعو الى الدهشة — أن يقف البارودي الى جانب الثورة في شعره ، وأن يقف شوقي الى جانب العرش · ينعكس الموقف السياسي — السابق على الشعر — في ان البارودي قد اختار منذ البداية ، واختارت له الظروف أن يستهدف بشعره « أملا » يحتمل التحقيق ·· أما شوقي فقد اختار واختير له، أن يستهدف بشعره « أملا » متحققا بالفعل · وبمعنى آخر فقد كان محور شعر البارودي محورا ديناميكيا ، أما محور شعر شوقي فقد كان محورا ستاتيكيا · ولذلك كان البارودي رائدا للكلاسيكية المصرية في حقل الشعر ، بعد قرون عديدة من الانحطاط الذي آلت اليه الدورة الحضارية للادب العربي · فالدور التاريخي الذي قام به البارودي هو ابتعاث أعظم تقاليد الشعر العربي في عصور ازدهاره (الجاهلية وصدر الأسلام) ليعيد اليها ماء الحياة الجديدة التي فجرت نبعها الثورة على الاحتلال البريطاني والسلطة العثمانية معا · فقد كانت الثورة العرابية فجرا لعصر حضاري جديد — لا من الناحية السياسية والاجتماعية فحسب — لان أفكارها الاساسية كانت تغييرا جذريا لعقليتنا السائدة · ومن هنا التقت الثورة كالهام فكري وروحي مع فكرة البعث الكلاسيكي عند البارودي ، ذلك انها في التطبيق على الشعر كانت ثورة على الجمود والانحطاط والقحط الذي انتهت اليه حياتنا الادبية ·

على ان البارودي من ناحية اخرى لم يكن صوت الثورة في

انتصارها ، وانما كان صوتها وقت احتدامها وانكسارها ٠٠ أي ان ديناميكيته التي أثمرها ذلك « الامل » الممكن التحقيق قد استكانت في احضان السكون الابدي الذي أثمرته « خيبـــة الامـل » او النهاية الفاجعة للثورة العرابية ٠ وهو اذا كان يختلف مع شوقي في نقطة البداية ، فانهما يلتقيان أخيرا ٠ فشوقي الذي بدأ من « أمل » متحقق بالفعل ، انتهى به الامر الى تحطيم هذا الامل ٠ ولذلك فهو اذا كان قد بدأ على النقيض من البارودي ستاتيكيا في شعره، فانه انتهىعلى النقيض أيضا من نهاية البارودي ، ديناميكيا ٠ لقد تهالك العـرش وسقط الخيديوي ونفي الشاعر الى الاندلس وعاد بعد أن تغير نسبيا وجه مصر بعد الحرب العالمية الاولى وثورة ١٩١٩ ٠ ومن ثم كان لا بد من ان يحدث التمزق الكبير في وجدان شوقي وقناعه ، وأنيظهر جليا وجهه الحقيقي ، ذلك الوجه الذي أسفر عنه قليـلا في مقـدمة الطبعة الاولى من الديوان ، ثم عاد فاحتجب تحـت أثقـال القيـود الملكية ، وأخيرا حانت الفرصة للسفور المطلق ٠ غيـر ان شوقي ـ وتلك هي مأساته ـ عاش الجزء الاكبر من حياته في مرحلة «القناع»، فالحيز الزمني الذي تبدى فيه وجهه الحقيقي كان حيزا ضيقا قصيرا قرب نهاية العمر ٠ ولذلك فان انتاج هذه المرحـلة ـ رغـم قلته ـ يشكل الملامح الحقيقية لوجه أحمد شوقي شاعرا ، أما أنتاج المرحلة السابقة رغم غزارته فانه ينسج خيوط القناع الذيتلثم به شعر شوقي طيلة الجزء الاكبر من حياته ٠ ولا يعني هذا اننا نستطرد الى القول بأن ثمة جوهرا أصيلا في شعر شوقي عزلتـــه عن الضوء قشـرة سميكة من الزيف ، فكثيرا ما اختلط الوجه بالقناع اختلاطا يصعب معه الفصل بينهما بل لطول ما ارتدى هذا الوجه ذلك القناع ، تلونت دماؤه الاصيلة بلون الخيوط المسدلة عليه والمزيفة لحقيقته٠ والعكس أيضا صحيح ، فكثيرا ما تشكل القناع بوجه صاحبـه ٠ فلسنا اذن بصدد عنصرين مستقلين عن بعضهما تمام الاستقلال كتلك الثنائية التي أشار اليها الدكتور محمد حسين هيكل في مقدمة الجزء الاول من الشوقيات ، وانما نحن بصدد وجهين لعملـة واحدة ان جـــاز

التعبير ، أو مرحلتين في امتداد زمني واحد ان جاز القول في عبارة اخرى ·

مرحلة القناع الذهبي

خرج شوقي الى ساحة الوجـود الشعـري ، ومصر في أوج اضطرامها بالاحداث ، ومصر أيضا في ذروة بعثها الكلاسيكي على يدي البارودي · وعندما اصدر الجزء الاول من ديوانه عام ١٨٩٨، هبت في وجهه رياح التقليد والجمود والانحطـاط ، ريـاح الماضي الكئيب التي خان أصحابها روخ العصر فقادوا حمـلة ضارية على محاولات التجديد الضئيلة في شعر شوقي كتلك الحملة التي قادتهـا مجلة « مصباح الشرق » زاعمة ان الشعر العربي ليس في حاجة الى تجديد ، منددة بعثرات لغوية رافقت هذا الاتجاه الى التجديد (١)· وكذلك الحملة التي حمل لواءها اليازجي عندما اصدر شوقي قصته النثرية « عذراء الهند » (٢) ، فقد تأكد له حينذاك ان الخروج على السلف ضرب من المحال ، وانه لكي يتخذ سمة الشعراء المعترف بهم لا بد له من أن يطرق الابواب المطروقة وأن يسيـر على الـدرب الذي سلكه من قبله الكثيرون ، لا بد له من المديح والهجاء والرثاء حتـى يستطيع أن يتيه بين الناس شاعرا · ومعنى ذلك ان هذا النقد أعـد شوقي نفسيا لان ينساق في تقليد الشعر العربي الذي تقدمه، وخاصة أمثلته الممتازة ، وبرز التقليد في معارضاته ، وحتى قصائده الاخرى التي لم يعارض بها احدا صاغها على الانماط الموروثة · وبذلك كان للتقليد عنده هيئتان : هيئة معارضة حيـن يعتمـد الى المتنبي او البحتري او غيرهما ، فيقلد بعض قصائدهم ، وهيئة أخرى كانت أعم من ذلك فانه كان دائما حين يصنع شعره يعتمـد الصـورة العـامة للشعر العربي ويبني على صياغاتها · وبذلك بدأ شوقي محافظـا

---

(١) مختارات المنفلوطي ص ١٤٦ وما بعدها ·

(٢) « شوقي » لشكيب ارسلان ص ٤٥ وما بعدها ·

محافظة شديدة على المثال العام لهذا الشعر ، على الرغم من اختلاف ذوقه وحسه وشعوره ، واختلاف ثقافته وما اطلع عليه من الادب الفرنسي ، فكل ذلك رأى أن يدعه خلف المسرح أو وراء الستار (٣)٠

أي ان الصدام الاول في حياة شوقي — وهذه نقطة في غاية الاهمية — كان مع المحافظين ٠ ولقد انتهى الصدام بالهزيمة التي نالت الشطر الاكبر من عمره ، وهذه نقطة لا تقل عن الاولى أهمية ٠ ذلك انه يمكن القول بأن المناخ الادبي السائد ، ورائحة الهزيمة العرابية تشيع في الجو السياسي والارتباط الشخصي بالقصر ٠٠٠ كل ذلك أسهم في أن يتوجه شوقي قبلة « القديم » في الفكر والشعر والوجدان ، ولكن القديم الذي اتبعه البارودي ليقول شيئا جديدا : هل استطاع أن يقول شيئا على قيثارة شوقي ؟

ان جوهر الازمة الكبيرة التي احتدمت بين شوقي من جانب ، والعقاد وطه حسين والمازني من جانب اخر ، هو انه لم يستطع في نطاق الكلاسيكية أن يؤدي دورا شبيها بالدور الذي قام به البارودي من روح الثورة ، لم يكن ليستطيع أن يتكرر قيامه بغير هذا المضمون الديناميكي ٠ ولذلك فانه اذا كانت الكلاسيكية قد وصلت الى ذروة نضجها على يدي البارودي بفاعلية الثورة فانها قد اختتمت مطافها على يدي شوقي بفاعلية طاقته المبدعة وحدها ٠ ولولا هذه الطاقة لافتقر شوقي الى القدرة على تثبيت اسمه بين الشعراء ٠ فالحق ان موقفه الذي قدر له أن يقفه من الثورة — أي من الاتجاه المتقدم لحركة التاريخ — قد أصاب شعره بخواء روحي حقيقي ٠ ولكن موهبته الفطرية الهائلة هي التي انقذت هذا الشعر من البوار لانه من حيث الصنعة — كما يقول العقاد — ارتفع الى أعلى الذرى (٤) ٠ وتلك هي المزية التي تفوق بها شوقي على أقرانه من المعاصرين له ابان المرحلة

---

(٣) د٠ شوقي ضيف : « شوقي شاعر العصر الحديث » دار المعارف ٠ (ص ٩٧) ٠

(٤) نفس المرجع ٠

الاولى من مرحلتي انتاجه · فلقد ارتدى قناعا ذهبيا من فضائل التراث القديم بغير أن يبث فيها روحا من فضائل العصر الحديث · وكانت الثورة العرابية هي « فضيلة » مصر الحديثة بالرغم من انتكاسها ، لانها بكل سلبياتها كانت صدى عميقا لما يحس به المصريون في حياتهم وواقعهم · الا أن مصر لم تكن فحسب مصر ـ الشعب وانما أيضا كانت مصر ـ العثمانية · واذا كان شوقي قد ارتبط شكلا بالتراث فقد ارتبط مضمونا بالعرش العثماني · ولقد عرف المجتمع المصري في بعض طبقاته وفئاته العليا ارتباطا روحيا وأحيانا مصيريا بالسيادة العثمانية · ومن هنا كان شوقي شاعرها الاول والاكبر ، فهو لم يكن قط شاعرا بلا جمهور ، ولم يكن قط شاعرا بلا مضمون ، وانما كان شوقي شاعر الدولة العثمانية والطبقات الاجتماعية المصرية المرتبطة بها ·· فاسلامياته كلها ليست تهدجا دينيا عميقا وانما تمجيدا سياسيا مباشرا للخلافة ، وكذلك هجائياته لعرابي لم تكن في واقع الامر هجاء شخصيا كهذا الذي عرفناه عند الشعراء القدامى ، وانما كان انحيازا سياسيا مباشرا الى جانب السلطة الخيديوية · ولا شك ان شوقي كان صادقا الصدق كله حين جعل معظم مراثيه لاولئك الذين وقفوا الى جانب تركيا ضد الانجليز، كما أنشد معظمتهانيه لأولئك الذين اتخذوا موقف السلطة الخيديوية·

وهذا الموقف الفكري المحدد ، هو الذي دفع ذلك النفر من رواد الجيل المصري الجديد ـ العقاد ، طه حسين ، المازني ـ أن يشنوا عليه تلك الحملات العنيفة التي جاوزت الحدود في بعض مظانها· وكان طه حسين اكثر صراحة وجلاء من بقية زملائه حين كتب يقول: « لن يحس شوقي ما كان يحس حافظ من حياة الشعب ، وان أحسه فلن يستطيع الا الاعراض عنه ، ليس شوقي ترجمان الشعب ولسانه، وانما هو ترجمان الامير ولسان الامير · وما أشد ما كانت تتسع مسافة الخلف بين الشعب وبين الامير » (٥)·

(٥) د· طه حسين «حافظ وشوقي» ـ الطبعة الثانية ١٩٥٣ (ص٢١٥) ·

أما العقاد فقد اختار طريقا اخر ، في ظنه هو الطريق الاصوب، وهو طريق النقد الفني للشعر ، ولكنه لـم يسلك هـذا الطريق على الاطلاق في كتابه المشترك مع المازني « الديوان » وحـاول أن يسلكه فوفق بعض التوفيق في كتابه « شعراء مصـر وبيئـاتهم في الجيـل الماضي » . والحق ان العقاد لم يغير رأيه في شـوقي كمـا يحـلو للبعض ان يقول ، مناصرة لشوقي أو عداء للعقاد .. وانما استطاع العقاد في كتابه الجديد أن يحيد مشاعره السياسية الطاغية عـلى كتابه الاول ، وأن يكون موضوعيا بقدر المستطاع . فلم يكن «الديوان» في الحقيقة الا « مانفستو » الأدب المصري الحـديث الذي يتناقض شكلا ومضمونا مع شعر شوقي وموقفه الفكري ، واذا كان الدكتـور طه حسين قد اكتفى بالايماءة الحييـة الى أن شوقي في ارتباطه بالامير كان بعيدا عن الشعب ، فقد أراد العقاد أن يقول – بالتـواء وتعقيد شديدين – ما هو أبعد : ان شوقي العثمـاني لا يستطيع ان يكون شاعرا مصريا . فالمدرسة الحديثـة في الادب والنقد المصريين كانت في جوهرها مدرسة مصرية ، بالمعنيين القومي والاجتماعي .

وتلك هي نقطة الانطلاق الحقيقية في الخلاف الحاد الذي نشب بيـن شوقي من ناحية ، وبين العقاد وطه حسين والمازني وهيكل وسلامـة موسى من ناحية اخرى . كان هؤلاء عـلى اختـلاف اتجاهاتهـم وتطلعاتهم ومصادرهم ابناء البرجوازية القومية الناشئة ، بمختلف درجات نموها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي .. وكان شوقـي ربيب السلطة الخيديوية المتحالفة مع كبار الملاك في مصر والخلافة العثمانية في تركيا ، أقول ان هذا الاختلاف في المـوقفين ووجهتي النظر ، انعكس بشكل حاد على مناهج النقد الجديد في هجومها على شوقي . واذا كان الصدام الاول مع المحافظين قد انتهى بشوقي الى الهزيمة لان وضعه الاجتماعي اسهم في صنعها ، فان صدامه الجديد مع المجددين لم يلق نفس الخاتمة .. وظل شوقي ابان مرحلة القناع الذهبي على الطرف النقيض من الاتجاهات الحديثة في الشعر ..

الذات والموضوع في الخلق الشعري

يضم ديوان شوقي بأجزائه الاربعة عـــددا من الموضوعـات السياسية والحزبية والاجتماعية والحضارية ، فالجزء الاول يحتوي على مثل هذه العناوين « كبار الحوادث في وادي النيل ، توت عنخ آمون ، محمد علي ، كرومر ، حادث دنشواي ، اسماعيل ، حسين ، مشروع ملنر ، تصريح ٢٨ فبراير ، الانــــدلس الجديدة ، روميه ، الدستور العثماني ، نكبة بيروت ، تكليـل انقـره ، تحيـة الملوك ، الاسطول العثماني ، الانقلاب العثماني ، انتصارات الاتراك ، خلافة الاسلام » ٠ أما الجزء الثاني فيضم أمثال هذه القصائد « شكسبير، مسجد أيا صوفيا ، المرأة العثمانية ، السفـور ، دمشــق ، البحـر الابيض ، نكبة دمشق ، جسر البسفور ، لبنان ، البرلمان المصري ، مؤتمر الاحزاب المصرية ، صقر قريش »٠ والجزء الثالث يشتمل على المراثي التي ودع بها الشاعر أعزاءه في هذه الدنيا مثل « مصطفى كامل ، سعد زغلول ، قاسم امين ، اسماعيل صبري ، تولستوي ، هيجو ، جورجي زيدان ، محمد فريد ، حافـظ ابراهيم ، فيردي » ٠ ويختتم شوقي ديوانه الكبير بالجزء الرابع الذي جمــع بين دفتيه قصصا خفيفة قصيرة وحكايات على ألسنة الحيوان والطيور ٠

ولعل النقد التقليدي والتجديدي على الســواء قـد اساء الى شوقي حين قدمه الاول من وجهة نظر شديدة التخلف اكتفت بوصف هذه القصيدة بالهمزية ، وتلك بالسينية اشـارة الى القافية وحـرف الروي الذي تنتهي به ابيات القصيدة ٠ بينما قدمه النقاد المجددون من وجهة نظر بالغة التقدم فقارنوا بينه وبين الشعراء الاوروبيين من ناحية وقالوا باستحالة ترجمته الى اللغـــات الحيـــة من ناحيـة اخرى (٦) ، وتطرف بعضهم تطرفا عنيفا حين غير من وضع ابيـات بعض القصائد ليثبت غياب الوحدة العضوية بينها (٧) ٠ وهكـــذا

---

(٦) المازني مثلا ٠

(٧) العقاد في « الديوان في الادب والنقد » ٠

فقد تاهت الملامح الحقيقية لوجه احمد شوقي وضاعت بين نقد اوغل في التخلف ونقد آخر أوغل في التقدم ·

ولا ريب اننا قد افدنا الكثير من النقد التقليدي ، ذلك انه النقد الذي أمدنا بالروافد التراثية في شعر شوقي : مصادره وتأثيراته · كما اننا أفدنا الكثير من نقد المجددين لانه النقد الذي أمدنا بروح العصر الجديد وهي تضطرم مع خيوط الفجر لنهضتنا الحديثة ·

ربما كان العقاد هو أكثر النقاد المجددين تطرفا في تقييم شوقي وشعره · ونحن نستطيع أن نغفل فورة الشباب وانتاجها الذي تبلور في الانتاج الباكر للعقاد بكتابه المشترك مع المازني « الديوان في الادب والنقد » · ولكننا نتوقف كثيرا أمام كتابه الاخر الذي صدر بعد خمسة عشر عاما من ذلك التاريخ ، وأعني به كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ·· فهو في هذا الكتاب أكثر نضجا وموضوعية وان لم يغير من موقفه الاساسي الذي بسطه في سن الشباب · يقول العقاد في بداية الفصل الاخير الذي خصصه لدراسة شعر شوقي « في احمد شوقي ارتفع شعر الصنعة الى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية الى حيث لا تتبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التي يتميز بها انسان بين سائر الناس » · والمعروف ان ما يسمى بشعر الشخصية لم يكن السمة الرئيسية في الشعر العربي ، وبالتالي فان العقاد كان يطلب الى شوقي منذ البداية ان يكون شيئا غير هذا الشعر · ولقد نال البارودي تقييما كريما من العقاد بالرغم من ان شعره تمتد جذوره الفنية الى المتنبي ولا علاقة له بشعر الشخصية · وفي معظم الاحيان يبدو نقد العقاد لشوقي من هذه الزاوية وكأنه نقد للشعر العربي كله لا لشاعر بعينه، فيقول « ·· وانما يستحق الشعر ان يسمع ويحفظ حين يكون كهذا الشعر الذي يرينا ما في الدنيا وما في نفس انسان ، ونعرف فيه الطبيعة على لون صادق ولكنه لون بديع فريد لانه لون القائل دون سواه ، فتجتمع لنا غبطة المعرفة من طرفيها ، ويتسع امامنا افق

الفهم والشعور · اذ يتكرر الشعور الواحد كأنه مائة شعور، ويتكرر فهم الحقيقة الواحدة كأنها مائة حقيقة ، وتلك هي الوفرة التي تتضاعف بها ثروة الحياة ، ونصيب الاحياء منها » · ومن الواضح ان العقاد في هذه الاسطر القليلة انما يصف ألوانا من الشعر لم يعرفها العرب وانما عرفها هو من قراءاته في الشعر الغربي ، فمن التعسف اذن ان يطبق هذا التعريف على شوقي وحده دون غيره : « ·· فاذا عرفت شوقيا في شعره فانما تعرفه بعلامة صناعته واسلوب تركيبه كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة ، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التي تنطوي وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة » · أي أن شوقي في عرف العقاد ليس الا عبقرية في الشكل والصياغة ، وهي ليست عبقرية الفطرة والامتياز الخاص ، وانما « متى اراح الشاعر قريحته من الخاص والممتاز فتجويد الصنعة على طول الموانع ليس بالطلب المتعذر عليه، ولا سيما من كان لا يتقيد في معانيه العامة بمعنى يريده دون غيره ولا يدعه وان استعصى عليه ، بل يؤثر من تلك المعاني ما يسلس اداؤه ويروق صداه ولو انتقل به من النقيض الى النقيض » · ومعنى ذلك ان لا شخصية لشوقي في شعره ، بل هو أقرب الى الاجهزة الاوتوماتيكية التي لا تحس ولا تشعر وان برعت في التجميعوالترتيب والتبويب · وهكذا تخلو أشعار شوقي ــ عند العقاد ــ من « الروح التي تميز بين شاعر وشاعر وبين قصيدة واخرى » · « ولم يخلع شوقي كسوة التشريفة قط في قصيدة من قصائده ولا بيت من أبياته، فليست الصفات ولا الاخلاق ولا الاراء التي يثني عليها هي التي تمثله في حقيقة نفسه ودخيلة ضميره ، ولكنها هي الصفات والاخلاق والاراء التي يلبسها المرء يوم التشريفة ويتقلدها وهو قائم على منصب الوظيفة » ·

والحق ان نقد العقاد يثير قضيتين على جانب كبير من الاهمية: اولاهما معنى « الصناعة » في الشعر ، أي قضية الشكل والمضمون

في شعر شوقي · والقضية الثانية هي معنى « الشخصية » في الشعر وعلاقته بما يسميه اليوت بالمعادل الموضوعي ، اجل ، نحن نستطيع ان نمد الجسور بين ابي نواس وشوقي حين يقول :

حف كأسها الحبب فهي فضة ذهب
أو فم الحبيب جلا عن جمانة الشنب
ليلة لسيدنا في الزمان ترتقب
أنجم مطالعها عابدين والرحب
سيدي لها فلك وهي منه تقترب
فالقدود بان ربى بيد انها تثب
والنهود هامدة والخدود تلتهب
والخصور واهية بالبنان تنجذب
والمدام أكؤسها ما تفيض والعلب

ولكننا اذا استثنينا ادوات التعبير العمودي في هذه القصيدة، وعبيرها الفواح بالخمر والمرأة واللهو فان ذات الشاعر وموضوعه واضحان في القصيدة غاية الوضوح · ان شوقي يرتبط بتقليد عريق في التراث العربي يمتد الى أبي نواس وغيره من الشعراء العرب · ولكنه في نفس الوقت يتجاوز هذا التراث برنينه الموسيقي الخاص وأخيلته الجمالية الخاصة التي لا يمكن نسبتها الا الى شوقي نفسه · ان ذاتية الشاعر نتلمسها في اختياراته لمفردات اللغة وترتيب الابيات وتنسيق المعاني الى غير ذلك من البصمات التي لا بد منها لكل شاعر موهوب · وان يبلغ شوقي « ذروة » في الشكل كما يعترف العقاد ، فان هذا لا ينفي ان ثمة علاقة بين الشكل والمضمون تعكس بالضرورة ذروة الشكل في ذروات اخرى موازية لها في النفس والفكر والوجدان · وكذلك فاننا لا نستطيع ان نفترض الذاتية الخالصة او الموضوعية الخالصة في علم الجمال، فالاتجاهات الموغلة في الذاتية كالرومانسية والرمزية والسوريالية تتضمن قدرا لا شك فيه من الموضوعية والاتجاهات الموغلة في الموضوعية كالواقعية والطبيعية تتضمن قدرا لا شك فيه

من الذاتية · ومن هنا يمكن القول بأنه رغم البناء الكلاسيكي الشامخ في شعر شوقي فان هذا البناء لا يخلو من المواد الذاتية كاختيـــار الموضوع وزاوية التفكير من ناحية المضمـــون ، واختيـــار البحر العروضي والاخيلة الصورية من ناحية الشكل · فليس « الموضوع » نفسه الا صورة للذات ، وليس الشكل الذي صب فيه الا صورة اخرى لهذه الذات · فحين يقول شوقي :

وأنـــا المحتفي بتـــاريخ مصـــر
من يصن مجد قومـــه صـــان عرضا

فانه لا يربط فحسب بين شرف الرجل وشرف الوطن ، ولا هو يربط فحسب بين ايمانه بالعرش الخيديوي ومصر ، وانما هو يعبر في الاساس عن تلك الازمة الروحية العميقة التي سببها ازدواج ولائه لتركيا ومصر ، والا فهو لم يكن بحاجة الى الدفاع عـن نفسه سواء بهذا البيت من الشعر أو ببقية « مصرياته » الكثيرة التي مجد فيهـا التاريخ الفرعوني · فان هذا التمجيد ليس وصفا موضوعيا لآثـــار مصر القديمة ، بقدر ما هو تعبير ذاتي عن أزمة شخصية عاناهـا شوقي في الصميم · أجل لقد ارتدى قناعا عثمانيا على وجه مصري أصيل · تلك هي القضية «الموضوعية» التي يتهدج بها شوقي تهدجا ذاتيا عميقا فيخاطب « النيل » :

من أي عهـــد في القـــرى تتـــدفق
وبـــأي كـــف فـــي المدائـــن تغـــدق
ومن السمـــاء نزلـــت أم فجرت مـــن
عليـــا الجنـــان جـــداولا تترقرق

وعن هياكل الفراعنة يقول :

هي مـــن بنـــاء الظـــلم الا انـــه
يبيض وجـــه الظـــلم منـــه ويشـــرق

وحول الفتح العربي يقول :

والفتح بغي لا يهـون مـــن وقعـه
الا العفيــف حســامه المترفـق

فليست هذه الابيات وغيرها كثير مجرد «مناسبات ارتدى فيها الشاعر بدلة التشريفة ، لان الشعر كله بهـــذا المعنى يصبح شعــر مناسبات اذا كانت المناسبة تعني الدافع الاول لقول هذه القصيدة أو تلك · أما اذا خرجنا عن المناسبة بمعناها السلبي أي أن تكون الزاما – خارجيا – للشاعر وليس التزاما – داخليا – منه ، فاننا نرى شوقي في أمثال هذه القصائد « المصرية » قد اتخذ موقفا قوميـا أصيلا لا زيف فيه· وعندما نقول موقفا انما نقصد ذلك الجانب « الذاتي » في كل فن ، أي وجه صاحبه الحقيقي ، وعندما نقول قوميا فانما نقصد ذلك الجانب الموضوعي في كل فن اجتماعي أي وجه الوطن الـــذي ينتمي اليه الشاعر · وفي القصيدة الطويلة التي سرد فيها شـــوقي « كبار الحوادث في وادي النيل » وهي تتألف من مائتين وتسعين بيتا – وقد ألقاها في مؤتمر المستشرقين بجنيف عام ١٨٩٤ – يقول عـن الهكسوس :

مـا الذي داخـل الليـالي منـا
في صبانـا ولليـــالي دهـــاء
فعـــلا الدهـر فوق عليـاء فرعــ
ـــون وهمــت بملكـــه الارزاء
أعلنت أمرهـــا الذئـــاب وكـــا
نوا في ثياب الرعاة من قبل جـاءوا
ومضــى المالكـون الا بقـــايا
لهـم في ثـرى الصعيـد التجـاء
فعـلى دولـــة البنـــاة ســـلام
وعـلى بنى البنـــاة العفـــاء
واذا مصـر خيـر شـاة لراعي السـ
ـوء تـؤذى في نسلهـا وتسـاء

ان ملكت النفـــوس فابـغ رضاهـا
فلهـا ثـــورة وفيهـــا مضـــاء
يسكــن الوحــش للوثــوب من الاســ
ـــر فكيــف الخـــلائق العقــلاء

فلا ريب ان موقف شوقي هنا ، أو دافعه الداخلي الى قول هذا الشعر ، لم يكن احدى المناسبات الخارجية المقحمة على وجـــدانه المبدع ٠ ولا شك انه لم يقل هذا الشعر مضطرا لانه يخلو تماما من كل طلاء خادع للنظر ، ومن كلمة نغمة منافقة للجـالس على العرش آنذاك ، بل هو نظرة « مؤسية » الى الماضي المجيد فيها قدر لا شـك فيه من الذاتية حتى لتدفع الشـاعر الى هـذا الختـام التراجيـدي للقصيدة :

واذا فاتــك التفـــات الى المـــا
ضي فقـد غـاب عنـك وجه التأسي

وهو من أعمق أبيات الشعر العربي التي تمس وترا أصيلا في نفس كل فنان معذب ، ولقد تعذب « ولاء » شوقي عذابا مضنيا، اتخذ حينا شكل التناقض بين الماضي والحاضر ، فيخاطب أبا الهول :

نحرك أبا الهـول ، هـــذا الزمـان
نحـرك مـــا فيـه حتى الحجـــر

واتخذ حينا آخر شكل التناقض في المواقف السياسية ، فهـو يقف الى جانب الدستور والبرلمان المصري الاول وينعي سعد زغلول ومحمد فريد الى غير ذلك من «الوطنيات» التي لا سبيل الى نكرانها، ولكنه من ناحية اخرى يقول في عرابي وثورته ما لا سبيـل الا الى استنكاره ، حتى انه نشر معظم قصائده المضادة للثورة العرابية بغير توقيع (٨) ، مما يؤكد هذه الازدواجية المريرة في حياة شوقي وفكره

---

(٨) مهرجان احمد شوقي – المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب – « التاريخيات والوطنيات في شعر شوقي » للدكتور محمد صبري (ص ٢٢٨ ـ ٢٣٢) ٠

السياسي • وهي تختلف تماما عن الثنائية التي أشار اليها الدكتور هيكل في مقدمة الشوقيات ، والتي أجاب طه حسين بشأنها • والواقع اني لا أعرف لامير الشعراء عقيدة صريحة في الشعر ، وما أرى انه قد حاول أن يكون لنفسه هذه العقيدة ، وما أرى انه فكر في الشعر الا حين يقوله ، وانما هو ـ كما يقول هيكل فـي شيء من الدهاء ـ مجدد حينا ومقلد حينا آخر • وهو في تجديده وتقليده لا يصدر عن عقيدة فنية واضحة ، وانما يتأثر بالساعة التي يتهيأ فيها لقول الشعر، وبالظرف الذي يقرض فيه الشعر ليس غير » (٩) • وربما كانت هذه الكلمات هي أعمق التحليلات التي قيلت في شعـــر شوقي من رواد الجيل الماضي • على أن أبلغ الاشارات الى ذلك التناقض في حيـاة شوقي وشعره ، كانت هذه الاشارة الذكية التي قالها منـدور « قـد يمكن ان نختلف في الحكم على بعض المواقف التي وقفها شوقي في النصف الاول من حياته أو بعض الاتجاهات التي اتجهها راضيـا أو مكرها ، ولكننا من السهل ان نتفق على انه شاعر من أكبر شعـــراء العربية » (١٠) • وهكذا انتصف الجيل التقدمي التالي لجيل الرواد لأحمد شوقي انتصافا موضوعيا أمينا • ولقد كانت وجهة النظـــر التقدمية الجديدة تيارا امتد الى جيلنا الحاضر ، فيستكمل صلاح عبد الصبور ما بدأه مندور قائلا « كان شوقي سلفيا ، ولم يكن محافظا • والفرق بين السلفي والمحافظ هو ان السلفي يريد العودة الى عصور الماضي الزاهرة، فيلبس لباسها ويتحدث بلغتها ويفكـر بطريقتهـا، أما المحافظ فهو يريد الجمود على التأخر • وذلك هو الفرق بين شاعر كشوقي وشاعر كالشيخ الليثي نديم اسماعيل • والعودة الى السلف الصالح ، وهم في الشعر : أبو نواس والمتنبي وابن الرومي وأبـو تمام والبحتري وغيرهم، سبيل سار فيه البارودي خطوات قبل شوقي،

---

(٩) « حافظ وشوقي » الطبعة الثانية ـ ١٩٥٣ ـ (ص ١٤) •

(١٠) جريدة « الجمهورية » ١٧ اكتوبر ١٩٦٢ •

ولكن خطى شوقي كانت أكثر اتساعا وأحر شبابا » (١١)٠ وهـذه النظرة التقدمية الى شعر شوقي أقرب الى المنهج العلمي السليم في النقد الادبي من النظرات المتطرفة للعقـاد والمـازني الـذي قـال : « ٠٠ وليس شوقي عندي بالشاعر ولا شبيهه ، وانه لقطعة قديمـة متلكئة من زمن عابر لا خير فيه ، يغني عنه كل قديم ولا يضيف هـو القديم او حديث ، وما أعرفني قرأت له شيئا الا أحسست اني أقـلب جثة ملئت صديدا وشاع فيها الفناء علوا وسفلا » (١٢) ٠ ولم تؤد هذه المبالغات المتطرفة الى تيار نقدي يهجو شوقي عـلى هذا النحو المسف ، لانه في صميمه كان نقدا « انطباعيا » من حيث أراد أن يكون نقدا علميا ، فحيث يزيد حجم السباب والهـذر يقل العلم وتنـدر الموضوعية ٠ والحق ان شوقي أخطأ كثيرا في حياتـه السياسيـة سلبا وايجابا ، ولكنه في حياته الشعرية كان نموذجا لمأساة الفنان الممزق بين الوجه الحقيقي والقناع المزيف ، هذا القناع الذهبي الذي ارتداه طيلة النصف الاول – والاكبر – من حياته ٠

المسـرح

انتهت المرحلة الاولى في حياة شوقي وشعره بنفي الخديوي عباس الى تركيا ومطاردة الانجليز لشوقي واضطراره الى المثـول في نهاية الامر والرحيل الى اسبانيا والبقاء فيها طيلة الحرب العالمية الاولى ٠ وبالرغم من صيحة الثبات على جانب العـرش التي صرخ بها شوقي قائلا :

أأخـون اسماعيـل في أبنائـه
ولقـد ولـدت ببـاب اسماعيـلا

الا أن نفيه الى الاندلس كان بداية مـرحلة جديدة تماما فـي

---

(١١) جريدة الاهرام – ٢٣ اكتوبر ١٩٦٤ ٠

(١٢) عن العدد الخاص الذي اصدرته « السياسة الاسبوعية » عـن شوقي (ابريل ١٩٢٧) ٠

حياته وشعره ، بل وفي تاريخ الادب العربي ، ذلك انها كانت بداية الانسلاخ عن القصر والانعتاق من اغلاله والتحرر من غالبية القيم التي يمثلها في الفن والحياة · ولقد ساعد شوقي الى هذا التغيير بلا ريب ، انه حين عاد الى أرض الوطن كانت ثورة ١٩١٩ قد استطاعت أن تبدل في الوجوه السياسية والعلاقات الاجتماعية بما يتسق مع السيادة النسبية للشعب · ولذلك قلت مدائح شوقي في هذه الفترة بانغماسه في العمل السياسي الى جانب الدستور وبنك مصر والبرلمان · ولم يتجه وجدانه بطبيعة الحال الى الطبقات الدنيا التي صاغ بؤسها وتعاستها عبد الله النديم ابان الثورة العرابية ، وبيرم التونسي وسيد درويش ابان ثورة ١٩١٩ ، وانما اقصى ما استطاع أن يصل اليه شوقي هو مشاركة الفئات العليا من الطبقات الوطنية همومها السياسية الجديدة الوافدة مع الاستقلال الشكلي الذي حصلت عليه البلاد · غير ان هذه المشاركة ذاتها كانت تحولا عميقا من جانبه كشاعر للامير ، الى أن يصبح ــ فخورا ــ شاعرا لمصر ·

وفي عام ١٩٢٧ اتخذ هذا التحول وجهته الرئيسية حين فاجأ شوقي الادب العربي بأولى محاولات الدراما الشعرية في تاريخنا ، فقد أعاد الى تجربته الاولى التي كتبها في باريس عام ١٨٩٣ ، وأرسلها الى الخديوي توفيق فتفكه بها على حد تعبير رشدي باشا في رسالته الى شوقي · عاد الى هذه التجربة ليعيد صياغتها من جديد ، وكانت هذه العودة بمثابة « الشفاء » من أهوال التناقض المرير بين وجهه الحقيقي وقناعه المزيف · فلأول مرة يستطيع أن يكتب شيئا لا يحتمل « أغراض » الشعر التقليدية من مديح وهجاء ورثاء · وانما هو يستطيع أن « يخلق » أشخاصا وأحداثا ومواقف تتصارع فيما بينها على نحو من الانحاء فتمنح المتلقي ــ قارئا ومشاهدا ــ انطباعا موضوعيا الى حد كبير يخلو من ذاتية «المناسبة» السريعة الزوال وينجو من افتعال العاطفة المحركة لملكة الابداع ·

والحق ان المسافة الزمنية بين المسودة الاولى لمسرحية «علي بك

الكبير» عام١٨٩٢ وما آلت اليه عام١٩٢٧ تؤرخ لذلك الصراع الذي نشب في ضمير شوقي وفنه وانتهى في اطار الظروف الموضوعية الكثيرة التي أحاطت بمصر الى هذه الثورة العاتية التي ارتادهـا شوقي في الادب العربي ٠ فمهما قيل بأن مسرحيات شوقي التي تتالت منـذ ذلك التاريخ تفتقد الى الغوص في أعماق الشخصيات والى الاصول العريقة في الفن المسرحي ، وانها تكاد ان تكون مجموعة من القصائد الغنائية ٠٠ مهما قيل ذلك عن مسرحيات شوقي ، فانـه سيبقى لـه شرف الريادة للمسرح الشعري في اللغة العربية بما تعنيه هـذه الريادة من « وحدة عضوية » افتقر اليهـا شعره السابق ، ومـن « حس درامي » افتقر اليه شعر الاقدمين في غالبيتهم ، ومن « نظرة موضوعية » للكون والاشياء افتقر اليها التراث العربي في مجموعه تلك هي الانجازات الكبيرة التي حققها المسرح الشعري لشوقي٠ وهي الانجازات التي تغفر له الزلات الكثيرة التي تورطت فيهـا ابنيتـه الدرامية ، مضافا اليها انه كان يحرث أرضا بكرا ، ظن بها الجـدب والبوار أمدا طويلا ٠

★ ★

ويبدو الامر الان كما لو ان شوقي وقد تزاحمت من حوله ومن فوقه الاحداث ركاما بعد ركام كما احتشدت له اقلام النقاد من كل حدب وصوب يبدو انه في عام ١٩٢٧ عزم على أن يكون « التجديد » الذي يدعونه اليه وتدعوه الظروف ، لا بد وان يكون تجديدا جذريـا عميقا يتصف بكل سمات الثورة الحقيقية ، فهو لم يثر على « اغراض الشعر » كما حددها السلف الصالح فحسب ، ولم يثر على « ادوات التعبير » كما استخدمها السابقون عليه فحسب وانما بلغت ثـورته تخوم « التصور العربي للشعر » على طول تاريخه ٠٠ فلم يكن الخيال الدرامي من الخيالات الفنية في اللغة العربية سواء لهذا السبب أو ذاك من الاسباب التي أجهد المؤرخون انفسهم لاحصائها وتبرير خلو الادب العربي من هذا الفن الذي رآه اسلافنا عند الاغريق ولم يلتفتوا

اليه · ولقد عرفت مصر والعالم العربي هذه الاشكال الفنية الغربية في الاداب الاوروبية من قصة ورواية ومسرح فحاكوهـا بالاقتبـاس والتمصير والترجمة والتأليف النثري العاجز ·· ولم يجرؤ عـلى اقتحام هذا الخيال الدرامي العجيب الا شاعرنا الجسور أحمد شوقي الذي ظن بادىء الامر انه « تجديد في الشعر » ولم يدر انه « ثورة في الادب » تغير كثيرا مما درجنا على قوله محاكاة لبعض الاوروبيين من أن العقلية العربية تفتقد « الخيال التركيبي » وتجنح الى « الخيال المبسط » وهو الخيال الذي لا يثمر سوى الشعر الغنائي ·

وبهذه الثورة الشاملة العميقة حتى الجذور ، تمكن شوقي من أن يفتح صفحة جديدة في تاريخ الادب العربي ، مزق فيها قنـاعه الذهبي المزيف ، وأسفر فيها عن وجهه الحقيقي الصادق · ذلـك ان الامل ــ المتحقق بالفعل ــ قد انهار ، وبزغ في الافق أمل جديد، ممكن التحقيق · فمن « علي بك الكبيـر » الى « مصـرع كليوباتره » الـى « قمبيز » الى « مجنون ليلى » الى « عنترة » الى « أميرة الأندلس » الى « الست هدى » استطاع شوقي في فترة وجيزة ــ هي السنـوات الخمس العظيمة من عمره ــ أن يقدم نفسه لأول مرة تقديما صريحـا مباشرا بغير بهرج ملكي ولا أصباغ خيديوية ·

بين الرومانتيكية والكلاسيكية

اذا كان شوقي خاتمة المطـاف في البعث الكلاسيكي للشعر العربي ، فانه كان فاتحة التجديد الدرامي لهذا الشعر ·· ولكن هذا التجديد لم يهبط بطبيعة الحال عن فراغ مطلق ، بـل كانت ثقـافة شوقي في صباه الباكر بمصر وشبابه الغض في فرنسا مصدرا هاما رئيسيا من مصادر التجديد الذي اختزن بذوره اكثـر من ربع قرن حتى واتته الفرصة للنمو والازدهار · ولا شك ان التيار الرئيسي في ثقافة شوقي الى جانب التراث العربي ، كان الادب الفرنسي· ولقد كانت الرومانتيكية الفرنسية من أهم الاتجاهات الفنية في هذا الادب حين سافر شوقي الى فرنسا عند اواخر القرن الماضي · ولكن شوقي

لم يكتف بالثمار الرومانتيكية وحدها ، بل نهل من مختلف الثمار التي صادفته · ومعظم أعماله المسرحية تؤكد اطلاعه على عيون المسرح الفرنسي الكلاسيكي وبخاصة أعمال كورني · والواقع ان شوقي لم يأخذ أصول الادب المسرحي عن كاتب واحد ولا عن مذهب بعينه ، بل جمع بين عدة اتجاهات غربية وأضاف اليها اتجاهات أخرى شرقية عربية » (١٣) ، فلقد تأثر شوقي بالمذهب الكلاسيكي بشكل عام ، ولكنه كثيرا ما مال الى الاتجاه الرومانسي سواء في الحوار الغنائي او موضوعات الغرام · ولقد تأثر شوقي بكورني بشكل عام حيث يدور الصراع في مسرحه بين القيم الاخلاقية المطلقة ونزعات الانسان النسبية ولكنه أيضا كثيرا ما يدور حول علاقات البشر واغوارهم الداخلية ·

وتبدو الكلاسيكية في أوضح صورها عند شوقي في اختياره للمآسي التاريخية التي شغل بها في معظم مسرحياته · وهي المآسي التي تستبعد الصراع اليوناني القديم بين الانسان والكون لتستبدل به الصراع « البشري » بين الحق والواجب ، أو بين الانسان والقيم الاجتماعية السائدة · كهذا الصراع الذي دار في قلب « نيتيتاس » بين مأساة حبها وفدائها للوطن ، والصراع الذي دار في قلب «ليلى» بين حبها لقيس ورضوخها للتقاليد ، والصراع الذي دار في قلب « كليوباترة » بين غرامها بانطونيو وحرصها على استقلال مصر، والصراع الذي دار في قلب « عبلة » بين حبها لعنترة والتقاليد العربية · تلك هي المحاور الكلاسيكية ــ التي دارت من حولها صراعات شوقي الدرامية ·

وتبدو الكلاسيكية مرة أخرى في مسرح شوقي باتخاذه الشعر أداة رئيسية في التعبير · ولعل المفارقة الوحيدة التي تصادفنا في هذا الصدد ان شوقي أجرى حوارا شعريا خالصا فيمسرحية «الست

(١٣) د· محمد مندور « مسرحيات شوقي » ــ الطبعة الثالثة ــ (ص ١٩) ·

هدى » بالرغم من جريان احداثها في حي الحنفي بالسيدة زينب ، بينما أجرى حوارا نثريا خالصا في مسرحية « أميرة الاندلس » وبطلها الشاعر الملك « المعتمد بن عباد » • والوجه الاخر للمفارقة هو ان « الست هدى » كوميديا اجتماعية يناسبها النثر بل والنثر العامي كما قال مندور ، بينما « أميرة الاندلس » دراما تراجيدية يناسبها الشعر في المقام الاول • وربما كانت المزاوجة بين الشعر والشعر المرسل هي الحل الامثل لهذا التناقض الذي تورط فيه شوقي، وهو الحل الذي أقدم عليه شكسبير فأنجز لاعماله العظيمة : وحدة عميقة بين الشكل والمضمون •

ولكن شوقي من ناحية أخرى لم يخضع في بنائه الدرامي خضوعا كاملا للمذهب الكلاسيكي ، فلم يأخذ بنظام الوحدات الثلاث بل حاكى شكسبير في تحطيم وحدتي الزمان والمكان ، وان تطرف شوقي في تحطيم هذه الوحدات حتى انه لم يأخذ أحيانا بوحدة الموضوع مما تسبب في ظاهرة « التفكك » الواضحة على معظم أعماله• وخرج شوقي كذلك على الفكرة الكلاسيكية بشأن «النهايات» المسرحية حيث ان الكلاسيكيين يصرون على خاتمة حزينة تماما للتراجيديا وخاتمة مضحكة تماما للكوميديا •• وقد يزاوج بعضهم بين الخيط التراجيدي والخيط الكوميدي في النسيج الواحد ، ولكن النهاية الكلاسيكية ينبغي ان تكون « خالصة » لوجه التراجيديا او الكوميديا • أما شوقي فقد « ميع » نهايات بعض اعماله من وجهة النظر الكلاسيكية بتخليص المأساة من ذروة التراجيديا كما هو الحال في « عنترة » و « اميرة الاندلس » وتخليص الملهاة من ذروة الكوميديا كما هو الحال في « الست هدى » • ولقد خرج شوقي اخيرا على استقلال فن المسرح عن غيره من الفنون وبخاصة فنون الرقص والغناء ، فادخل الشيء الكثير من هذه الفنون على اعماله حتى ان الدكتور مندور يقترح لو ان هذه الاعمال قد لحنت وتحولت الى أوبرات غنائية •

وهكذا فقد تأرجح مسرح شوقي بين الرومانسية والكلاسيكية، ويذهب بعض النقاد الى انه حقق للشعر الغنائي ـ في هذا المسرح ـ انجازات لم تحققها قصائده غير الدرامية · ويذهب آخـرون الى أن هذا الشعر الغنائي هو الذي « جمد » الحركة الدرامية في البنـاء المسرحي بحيث أصبح هذا البناء مجموعة من القصائد يربطها خيط واه من الاحداث· والحق ان الارض البكر التي حرثها شوقي ـ أرض الادب العربي الخالية من جذور درامية ـ هي التي أثمرت هذا الشكل المركب من الخيال الرومانسي البسيط ، والخيـال الدرامي المعقد ، بحيث اننا نظلم شوقي ظلما فادحا اذا طالبناه وهـو يرتـاد طريقـا مجهولا أن يعطينا مسرحا متكامل القسمات · كما اننا نظلم الحقيقـة ظلما فادحا اذا اعتبرنا مسرح شوقي مسرحا دراميا خالصا · فـلا شك ان الشاعر الغنائي قد غلب صوته على كثير من المشاهـد بحيث ان موضوع المسرحية بدا وكانه « مناسبة » للغناء كالمناسبـات التي تغنى بها شوقي خارج المسرح · ولكن الكاتب المسـرحي أيضا قـد اثبت وجوده في خلق هذا التصور الدرامي للحياة ، وهو التصـور الذي يبدو لنا بدائيا الان ، وان كان ثورة حقيقية على التصور الادبي السائد على اللغة العربية آنذاك ·

افكار شوقي على خشبـة المسـرح

هل صاحب انتقال شوقي من ساحة القصر الملكي ، الى خشبة المسرح انتقال مماثل فيعواطفه وأفكاره؟ تلك هيالقضية التي شغلت الكثيرين من مؤرخي الشعر والمسرح على السواء · وتجيب الخامة الأولية التي اختارها شوقي نسيجا دراميا لاعماله بأن ثورة شـوقي لم تكن قط ثورة شكلية قاصرة على القالب الفني دون محتواه ، فـلا ريب ان هذا الشكل كان انعكاسا بصورة او باخرى للتحولات العاطفية والفكرية التي طرأت عليه في اواخر حياته ولكن خصوم شوقي يثيرون سؤالا مبدئيا هو : لماذا اختار شوقي من بين عصور مصر واحداثها عصور الضعف واحداث الهزائم ؟ الا يقيم هذا دليـلا قويا على ان

شوقي لم يتغير قط وانه لا يزال على موقفه من مصر ، يكن لها العداء؟ أليس هو القائل عن شعب مصر انه « ببغاء عقله في اذنيه » · ويفتتح « مصرع كليوباترة » بأن الشعب المصري يصفق « لمن شرب الطلا في تاجهم وأحال عرشهم فراش غرام » ؟

وما لا ريب فيه ان شوقي لم يتخلص تماما من رؤيته الفكرية السابقة على كتابته للمسرح ، ولكنه ايضا – وبنفس المقدار – قد أضاف الى هذه الرؤية ، وحذف منها ، ما يجعل لتأليفه الدرامي رؤية جديدة · ولعل اختياره للحظات الهزيمة في تاريخ مصر لا يشكل بالضرورة موقفا معاديا للشعب المصري ، وكذلك التقاط هذا البيت او ذاك من مجموع مسرحياته لا يقيم دليلا حاسما على معاداته لهذا الشعب · اقول ذلك بالرغم من ان شوقي لم يتحول قط الى موقف الشعب ، وان تحول الى حد كبير عن موقف القصر · ان شوقي الذي ارتبط تاريخيا بأكثر القوى رجعية وتخلفا لم يكن ليستطيع ان ينتقل دفعة واحدة الى صف الشعب · وانما اختار شوقي ان يقف الى جانب الطبقة البرجوازية التي شاركت في عرش السلطة بنصيب غداة ثورة ١٩١٩ · وتدل قصائده عن بنك مصر والدستور والبرلمان والائتلاف الحزبي على هذه الوقفة الجديدة التي تختلف بغير شك عن تخصصه السابق في مدح الخيديوي · ولقد كانت البرجوازية المصرية – طبقة وحضارة – خطوة اكثر تقدما في حياة الشعب المصري · وكان المسرح فنا برجوازيا متقدما في تاريخ الأدب العربي · ولذلك كان مسرح شوقي – شكلا ومضمونا – بمثابة التعبير الفني الناجح عن تطلعات الطبقة الجديدة · اما اختياره للحظات الهزيمة في تاريخنا فقد كان اختيارا فنيا دقيقا لمعنى « المأساة » ، فالهزيمة ومناخها من أصلح المواد لبناء التراجيديا · ومما يرجح هذا الاختيار « الفني » اختياره كذلك للاسطورة الشعبية – في مسرحية قمبيز على سبيل المثال – بدلا من الواقع التاريخي · فهذه الاسطورة اكثر جمالا – من الناحية الفنية – من ذلك المناخ السياسي والاقتصادي الذي ساد مصر آنذاك

وادى الى الهزيمة · وتقول الاسطورة في حالة قمبيز انه استعد لغزو مصر وبادر الى اذلالها لان فرعون خذله حين طلب منه يد ابنته فأعطاه ابنة اخيه المقتول · وعلم قمبيز الحقيقة من احد الضباط الجواسيس من الاغريق حيث كان جيش مصر في معظمه من المرتزقة · وكذلك خرج شوقي على النصوص التاريخية في مأساة كليوباترة فراح يربط بين حبها لانطونيو وحبها لمصر ، وكان الحل في نظرها أن تفني الرومان بأيدي بعضهم البعض لتحتفظ هي بمصر واستقلالها بل وسيادتها على العالم ·

ولقد كان جنوح شوقي الى جانب الاسطورة أكثر من لجوئه الى التاريخ بمثابة الاجابة الشافية على شك المتشككين ، فهو لم يقصد الى فقدان الثقة في مصر وشعبها ونضالها بقدر ما استهدف العكس· ضحت « نيتيتاس » بنفسها فدية لوطنها في « قمبيز » وضحت « كليوباترة » بقلبها فدية لمصر في « مصرع كليوباترة » ، على ان هذه التضحيات لا تأتي في أعمال شوقي من جانب الشعب في مجموعه، وانما من جانب اصحاب الدماء الزرقاء · على أية حال لم تكن هذه المسرحيات « حفلات تتويج » للملوك والسلاطين والخلفاء العثمانيين وانما كانت هزائم متلاحقة لهم ، وأملا وليدا في طبقة جديدة ، ليست هي الشعب وليست هي العرش ، ولكنها بين بين ·

ويتضح ذلك أيما وضوح في « القيم الاخلاقية » التي يدعو اليها شوقي في تضاعيف مسرحياته ، انها القيم الجديدة التي تدعو اليها البرجوازية بغير زيادة ولا نقصان وليس من تناقض بين ان تتزوج ليلى من ورد الثقفي وان يسمح زوجها لقيس ان يخلو بها ·· هذا « الشذوذ » في تصور العلاقات الاجتماعية في القبائل العربية بالحجاز ليس الا تبشيرا بذلك اللون الجديد الوافد على العلاقات الاجتماعية المصرية حيث يصبح « الحب والزواج » من القضايا « البرجوازية » المطروحة للبحث · ولم يكن قبول « عبلة » الزواج من عنترة الا ثورة عاتية على القيم القبلية المستحكمة في بناء المجتمع·

كيف يتزوج العبد الاسود ابن الامة السوداء احدى بنات الاشراف ؟ ان صياغة شوقي وانحيازه المطلق الى جانب عبلة ليس الا صياغة « برجوازية » لفكرة الاخلاق وانعتاقا من قيم القبيلة التي كانت تحكم مصر ٠

وربما كانت آخر مسرحيات شوقي « الست هدى » الدليل الاكبر على تحوله الجديد فكريا وعاطفيا ، نحو افكار طبقات جديدة وعواطفها ٠ فالست هدى هي الزوجة الثرية التي يهرول خلفها الازواج بغية الحصول على ثروتها ، فما كان منها الا ان سخرت منهم جميعا فلم تمت بل مات بعضهم وهي لا تزال حية ترزق ٠ وحين ماتت اكتشف زوجها الاخير انها أوصت بكل ثروتها لجهات البر وبعض الاهل ٠ وليس من شك كما يقول الدكتور محمد مندور « في ان هذا الموضوع قد كان اكثر مواتاة لاتجاه شوقي الأخلاقي بحيث يمكن القول انه لو امتدت يد الحياة واستمر في تصوير واقعنا الاجتماعي والاخلاقي على هذا النحو لأصاب من النجاح أكثر مما أصاب في مآسيه التاريخية » (١٤) ٠



(١٤) المرجع السابق ٠ (ص ٤٥) ٠

الامير الحائر بين الارض والسماء

ليس جديدا على الفن أن يتنـاول بالتعبير الدرامي ، قضـايا الانسان الكبرى بصفة عامة ، والفكرية منها بصفة خاصة ٠ فلقد كان صراع البشر مع أنفسهم ، ومع الآلهة ، ومع الطبيعـة ، هو المـادة الاساسية للمسرح اليوناني ٠ اذ فوجيء الانسان في طفولة وعيـه، بعالم كبير معقد لم يتح لفكره الوليد أن يبحث في جزئيات الحيـاة الصغيرة ، وانما أرغمه على أن يضع أمـام التـاريخ ، لأول مرة ، عديدا من علامات الاستفهام التي ما تزال محورا لفلسفات كثيرة الى الان ، تدور حول أسرار الكون وطلاسم الوجود ومجاهل الطبيعة ٠ ولعل مأساة « أوديب » كانت المحاولة الفنية الاولى التي أعلن فيهـا الانسان القديم قضية القضايا في حياة البشر حين صرخ سوفوكليس من أعماق وحشه الرمزي ، أن المعرفة هي شهوة الانسان العظمى ، وما الخبز والجنس الا ضريبة هينة يدفعهـا هـذا المخلوق التعس للطبيعة ، حتى ينتصر عليها ٠

وفي عصر ما بعد النهضة ، لم تكن الشخصيـة الشكسبيرية، تجسيدا للدوافع الثانوية في الشخصية الانسانية ، فلا تستحق المرأة ــ مهما حاكت النمرة ــ أن يستحيل زوجها جلادا، كما قد يبدو للنظرة السريعة لاحداث كوميديا « ترويض النمرة » ٠٠ ولا يستحق «هاملت» كل ما عاناه من ويلات القلق ، اذا كان شاغـله الاكبر هـو مجرد الانتقام من قاتل أبيه ٠ كلا ، لم تكن شخصيات شكسبير هذه كمـا تبدو للرؤية السطحية ٠ وانما كانت انعكاسا لقضايا فكرية عاناهـا

الفنان مع تفاقم أزمة مجتمعه ابان اجتيازه القيم القـــديمة الى قيــم المرحلة الاجتماعية الجديدة ٠ لهذا لم تكن مصادفة على الاطلاق، أن يتصدى شكسبير لتحطيم الوحدات الارسطيـــة الثـــلاث ٠ ولم تكن مصادفة ، أن تغمر هاملت التساؤلات حول معنى الحياة ودلالةالموت، حتى اذا ألحت عليه هذه القضايا وراح يصل ليله بنهاره في نضــــال حاد مع السماء والارض تارة ، ومع نفسه تارة أخرى ، وصفه عقلاء القصر بالجنون ٠

ومع بداية العصر الرومـــانسي ، كتب شيـــللي « بروميثيوس طليقا » ، ولم يعتد الفنان الانجليزي الشاب ، باطلاقه بروميثيوس من قيوده ، على أغلال الاسطورة اليونانية ، بل كان يبشر بمولد عصـــر الاحلام ، الذي أراد له أن ينطلق من أسر العصور العقلانية ٠ وكانت القضية الوحيدة التي تنسج خيوط المسرحية أن جوهر الانسان هـــو التحرر من كافة الاغلال والقيود ، وأن ما تجلبه علينا حضارة العقل والآلة من قيود وأغلال ، يزيف حقيقة الانسان ، ويحيله الى كائن غريب على نفسه ٠ وحين أطلق شيللي بروميثيوس من قيوده ، كان يطــلق الانسان — في واقع الامر — من القمقم الذي أسماه العقل ، كان يعيد الى الانسان انسانيته ٠

وهكذا توالت العصور ، والقضايا الفكرية الكبرى في حيــــاة الانسان ، تجد لها مكانا رحبا في فنونه ٠ غير أن هذه القضايا لــم تكن هي الطابع السائد على الفن ٠ اذ على الرغم من أن تاريخ الفن لم يخل من هذه النزعة الفلسفية ، الا أن الاهتمام بجزئيات الحيـــاة اليومية، كان مثارا لعناية الفنون المختلفة٠ فمشكلات الزواج والطلاق والأخ الاكبر والبنت الكبرى وزوجة الاب ، وغير ذلك من المشكـــلات الاجتماعية التي تضطرب بها حياة الفرد ، في البيت ، والشـــارع ، والعمل ، هي الموضوع الرئيسي لفن العصور الماضية ٠ ولذلك ميــز النقاد ومؤرخو الادب بين « المسرح الاجتماعي » و « المسرح الذهني » أو الفلسفي ، لا لأن المسرح الاول يخلو من الفكر ، اذ من البديهي أن

كل عمل فني يتضمن فكرة ما ·· وانما لتخصص المسرح الاخر في عرض القضايا الفكرية ذات البناء الرمزي التجريدي · على أن هذا التقسيم لم يعد صالحا لتصنيف المسرح منذ بداية القرن العشرين ، حيث لم يعد الصراع العقائدي في عصرنا يحتل مكانا ضيقا في عقول البشر ، بل راحت العلوم تتقدم ، والفلسفات تواكب سيرها ، والوعي الانساني يتفتح ويتطلع الى المجهول أكثر من أي وقت مضى · وكـان لا بد لفن الدراما أن يكتسب من مقومات العصر سمات جديدة · كان لا بد أن تكون قضايا الانسان الكبرى ، بصفة عامة ، والفكرية منهـا بصفة خاصة ، هي السمة الاساسية للدراما المعـاصرة · وذلك أن عصرنا نفسه هو عصر هذه القضايا ، كما أن طبيعة المسرح نفسهـا تفرض عليه الجدارة بحمل هذا العبء· وهناك أخيرا، التراث الهائل من المسرح الفكري ، أبا شرعيا لمسرح عصرنا ·

ليس ثمة اذن ، من يختلف في كون هذا العصر يتميز بسيـادة القضايا الفلسفية على العقل البشري ، سواء وهو يبحث مأسـاة الوجود الانساني ، أو المأساة الاجتماعية للانسان · وأيضا لا تختلف في أن الامكانيات المذهلة في السينما والتلفزيون ، اغتصبت من المسرح حقه في تناول جزئيات حياتنا اليومية التي تضيق خشبته بها، بينما تمنحها كاميرات السينما حرية الطبيعة في الحركة والتعبير · كذلك كان منطقيا للغاية أن يتطور تراث المسرح الفلسفي على مر التـاريخ لتصبح نوعية قضاياه خاصة أساسية للمسرح المعاصر ·

وتبلورت المفاهيم العامة لهذا المسـرح في عمليـة التكثيف الدرامي ، لكافة جوانب العمل المسرحي ، بمعنى أن يتزايد التركيـز في البناء الفني ، باختيار وتحريك التجربة والشخصيات الانسانيـة في مدار القضية الفكرية المعروضة بحيث لا تفقد انسانيتهـا ورمزيتها معا · وعن تفاصيل هذا الاطـار العـام لمعنى المسـرح في عصرنا، يختلف سارتر عن جون أزبورن ، وكلاهما يختلفان عن تنسي وليامز أو برتولد بريخت · فمنهم من يرى الاسطورة هيكلا أصيلا لقضـايا

الفكر ، ومنهم من يعتصر جسد التاريخ اذا لم ترضه صور الحياة في عصره ، ومنهم من يرفض الاثنين ، ويتخير لنفسه عالما من صنعه هو ، كما يفعل سارتر في مسرحيته « الابواب الموصدة » حيث يتخذ من الجحيم مسرحا لفكرة « الآخر » التي يعرض لها بالمناقشة والتحليل · كذلك هناك من يحشد التراث الشعبي مسندا مريحا لقضاياه ، كما يفعل الكاتب الالماني برتولد بريخت ، وهناك من يتحايل على مقومات المسرح التقليدي ببعض الحيل السينمائية ، كما يفعل الكاتب الانجليزي جون أزبورن · ولكنهم جميعا يتفقون في شيء واحد ، هو دلالة واحدة لمسرح اليوم : انه اذا أراد البقاء حقا في مواجهة الامكانيات الهائلة لبقية الفنون المختلفة كالرواية المكتوبة والسينما والتلفزيون، فليس امامه سوى التخصص الحاد في القضايا الفكرية للانسان ·

واذا كان التاريخ عنصرا بارزا في المسرح المعاصر ، فما هي مناهج التعبير الدرامي في هذا الصدد ؟ هناك اتجاهان أساسيان : أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يبلور له قضيته الفكرية ، من شخوص وأحداث وتجارب · ولعل مسرحية «الافواه عديمة الجدوى» للكاتبة الفرنسية سيمون دي بوفوار ، وأغلب المسرحيات التاريخية للكاتب الايرلندي برنارد شو ، ومعظم أعمال توفيق الحكيم ، هي خير النماذج لهذا الاتجاه · ففيها تناول هؤلاء الادباء قضايا كبرى مثل: معنى الوجود والحرية والزمن ، ثم راحوا ينسجون حولها من أحداث التاريخ في شخوصه وأحداثه ، بناء فنيا ·

أما رواد الاتجاه الثاني، فتستهويهم من التاريخ بعض مراحله، فيميلون الى تفسيرها وتحليلها — على ضوء مناهجهم في التفكير — تفسيرا فنيا · ولعل « كرومويل » من النماذج الفنية التي عرضت لمراحل تطور بعض المجتمعات بغية تفسير هذه المراحل في اطار فني·

وهناك اتجاه يستميله التاريخ لمجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية ، كما نرى في مسرحية « سالومي » لاوسكار وايلد،

و « أوزوريس » لباكثير · ولكن هذا الاتجاه ــ التلقائي ــ ليس شائعا على أية حال ·

ويصادف المسرح التاريخي بقضاياه الفكرية كثيرا من الصعاب الفنية · فالكاتب الذي يحشد من التاريخ أحداثه وشخوصه مقومات خادمة لقضيته الفكرية ، مطالب بألا يجعـــل من الدرامـــا كتابا في الرياضيات ، أي أن تحويل الشخصيات والاحداث الى رموز تجريدية تحمل أفكارا فحسب ، تشجب العمل الفني في صميـــمه وتحيله الى شيء قريب من محاورات أفلاطون · كما أن الكـــاتب الذي يتصدى لتفسير مرحلة تاريخية بواسطة البناء الدرامي ، مطالب بألا يجعل من هذه الشخصيات أبواقا هاتفة بآرائه · فذلك يجعـــل من الفن شيئا قريبا من « وسائل الايضاح » في كتب الاطفال · ان الفنان مطالب في جميع الاحوال بأن يؤكد انسانية شخوصه ، وواقعية تجاربهم ، مهما كان التاريخ ، مجرد مشجب يعلق الفنان عليه ثيابه، كما يقول الكسندر ديماس · وليس هناك تناقض فني على الاطلاق بين طبيعة القضيـــة الفكرية أو التفسير التحليلي من جانب، وطبيعة الشخصيات والاحداث والتجارب الانسانية من جانب آخر ·

من هنا تبدأ رحلتنا مع المسرحية الاولى للدكتور لويس عوض· فنحن بصدد عمل درامي يكتسب من طبيعة العصر السمة البـــارزة للمسرح المعاصر، أي تخصصه الحاد في تناول قضايا الفكر الكبرى· ونحن ، في نفس الوقت ، بازاء عمل فني يتخذ من التاريخ أشيـــاء وأشياء · ولعل نقطة الالتقاء بين القضية الفكرية التي ناقشها الفنان، والمرحلة التاريخية التي تناولها، هي مفتاح الطريق الى أغوار مسرحية « الراهب » ·

فالمرحلة التاريخية التي تناولها ، مرحلة ساقطة من دراســـات وأبحاث مؤرخينا منذ بداية الفتح الاسلامي الى الان · فقد أغفلتهـــا كتب التاريخ الرسمية ، وضاعت من وعي الكتب غير الرسمية · حتى أن مفهوما شاملا لحركة التاريخ في بلادنا ، لم يتضح بعد في أذهان

المؤرخين العرب . ولما كانت هذه المرحلة هي تاريخ مصر القبطية في ظل الامبراطورية الرومانية ، فقد كان اختيارا بارعا من المؤلف أن يصوغ منها درامته ، ليملأ بالفن ذلك الفراغ التاريخي في حياة مصر .. مصر التي كان مدلولها عنده ، محورا رئيسيا للدراما .

ولذلك أخذ لويس عوض بالاتجاهين الاساسيين للكتابات الفنية عن التاريخ في وقت واحد . فلا نحن نستطيع القول بأن « الراهب » قضية فكرية ، اتخذت من مصر القبطية بناء فنيا فقط ، ولا نستطيع الجزم بأن الكاتب استهدف التفسير والتحليل الفني لتلك المرحلة فقط . وانما نستطيع أن نقول في بساطة: لقد نجح الفنان في المزاوجة بين الاتجاهين، ما دامت المسرحية لا تنكر ما تحمله من قضية فكرية واضحة التقت ـ باختيار واع عميق ـ مع تفسير كاتبها لاحدى مراحل تاريخنا .

والكتابات الفنية حول مراحل مختلفة من التاريخ المصري ، لم تنقطع منذ دق ناقوس اليقظة القومية في بلادنا . فالعودة الى بعث أكفان تاريخنا القديم ـ بواسطة التعبير الفني ـ كانت تمثل دعوة رومانسية ، تتغنى بالماضي احتجاجا على ما يعانيه كياننا القومي من اختناق في ظل السلطنة العثمانية . ثم تغيرت هذه الدلالة مع استقرار الاحتلال البريطاني وتعاظم الحركة القومية فاستلهم الادباء تاريخنا أبواقا لثوراتهم ، كما نرى في أعمال نجيب محفوظ الاولى : « عبث الاقدار » و « كفاح طيبة » ، و « رادوبيس » ، وقصة عادل كامل عن ثورة أخناتون « ملك من شعاع » . وأرخ توفيق الحكيم في « عودة الروح » لهذه المرحلة مستوحيا من الاسطورة المصرية القديمة ، أن الروح المصرية المناضلة قد عادت الى جسد مصر القومي ، الدامي .

على أن ترعرع التيار الحضاري المشترك بين أبناء المنطقة العربية في كفاحهم ضد الاتراك والفرنسيين والانجليز ، أثر بصورة مباشرة على مسار الحركة القومية في هذه المنطقة ، بأن خلق تفاعلا

حيا بين شعوبها ، نتج عنه انصهار دائم مستمر في بنيانها القومي. وترتب على ذلك أن ارتفعت شعارات القومية العربية من اتجاهات عديدة لم يبلغ معظمها مستوى معقولا من النضج العلمي، ولم تنضج بالتالي ، القسمات التفصيلية لهذه القومية التي ما زالت في دور التكامل والتكوين . لذلك كان انحراف الدعوات « المصرية » في بلادنا عن طبيعة المرحلة القومية والعالمية التي تجتازها حضارتنا، كان انحرافا سطحيا سريع الزوال . فرغم أن أحمد حسين وشعار حزبه « مصر فوق الجميع » قد استطاع أن يسطو على احدى مراحل تاريخنا بنعرة عنصرية ، ورغم أن « جماعة الامة القبطية » قد استطاعت أن تسرق وعي شبابنا المسيحي حينا من الوقت بنعرة دينية .. فاننا نعرف في أية أكفان زرقاء دثرت فاشية «مصر الفتاة»، ونعرف أيضا في أي القبور دفنت الشعارات الاستعمارية المرتدية ثياب المسيح والانجيل .

ولويس عوض ، ليس ابنا لتفكير مصر الفتاة الفاشيستي ، وليس ابنا لتفكير الامة القبطية ، وانما هو ابن ذلك التيار الفكري والادبي الذي رافق احدى مراحل الحركة القومية في بلادنا ـ التيار الثائر على القهر الاجنبي رافعا لواء لطفي السيد «مصر للمصريين» ـ التيار الذي ملأ العالم ضجة حول الحضارة المصرية القديمة، حتى اعتبرها سلامة موسى الجذر الوحيد للحضارة الانسانية كلها . فنحن نقرأ كتابه « مصر أصل الحضارة » ونرى أمامنا بحثا علميا عن الاصل المادي لعقائد الانسان الاول ، ولكن ذلك لا ينزه المؤلف والكتاب عن دور هذا البحث في المجال السياسي والاجتماعي لتطور الفكرة القومية .

ولا يقف لويس عوض عند هذه الحدود ، بل يتجاوزها الى مجال اخر اكثر عمقا ، هو المجال الفلسفي . وفي المستوى الفلسفي يبني هذا المفكر الكبير نظريةمتكاملة لميعرض لها بالتفصيل والاسهاب فيما سبق له من مؤلفات . وهنا تجيء مسرحيته الأولى لتكفينا عناء

الصياغة الشاملة لنظريته تلك ·

و « الراهب » كمسرحية مصرية ، هي ثمرة الجهود المتوالية للمسرح المصري التي شارك فيها المؤلف بكثير من القيم الفنية التي أرستها دراساته النقدية · وقبل أن نحدد نقطة الانطلاق عند الفنان في كتابته لهذه الدراما ، ينبغي لنا أن نحدد أولا : أين نقف من المسرح المصري الحديث ؟

من البديهيات أن التراث العربي القديم خلا من فن الدراما، لذا اتجهت أنظار كتاب المسرح في بلادنا نحو أوروبا ، فجاءت محاولاتهم الاولى محاكاة للمسرح الاوروبي في كثير من الاحيان · ولم يكن مجتمعنا ، وفنوننا ، في مرحلة حضارية تماثل مرحلة الحضارة الاوروبية · وهكذا كان القلق والافتعال يشوبان المسرح المصري· وظلت هذه الشائبة عالقة بحلقات تطوره، فساده الاضطراب الفكري والفني على السواء · ان المسرح المصري لم يمر بمرحلة يمكن تسميتها بحسم « المرحلة الكلاسيكية » ، ولم يعش مرحلة يمكن الجزم بأنها « المرحلة الرومانسية » ، وهكذا لم تولد من قبل السمات المحددة للدراما المصرية المعاصرة · ثم جاءت مسرحية الراهب لتصنع شيئا جديدا ·· ولأول وهلة، يمكن المجازفة بأنها ترسي قواعد المسرح الكلاسيكي في مصر ، فهي تبدو كما لو كانت شديدة الكلاسيكية : المراحل الثلاث للصراع الدرامي ، التي يمكن أن تبدأ بموقف أبا نوفر المتشدد من غرام فيلامينة ، فالموقف المتهادن مع غرامه بمارتا واعترافه لأريوس ولها بهذا الحب ، فالموقف الاخير من فدائه لمارتا رغم حبه اليائس · ويمكن أن تبدأ المراحل الكلاسيكية الثلاث على وجه آخر : التحضير لعشية الثورة ، فأخبار انتصارها، فأنباء الهزيمة· ويمكن أن تكون المراحل الثلاث في الصورة التالية: آخيل – الروماني – يتبوأ قيادة الثورة المصرية ، آخيل – القائد الثوري – ممزق القلب والعقل بين روما ومصر ، مصرع آخيل على عتبات العرش الفرعوني · وفي جميع هذه الاشكال للمراحل «الكلاسيكية»

الثلاث ، يبدأ الصراع الدرامي وئيدا ، ثم يشتد في قمة وسطى بين البداية والنهاية ۰ وليست هذه الظاهرة وحدها توحي بالنمط الكلاسيكي للدراما۰ فالشكل البطولي لأبا نوفر يقترب من حيث المظهر من الشكل الكلاسيكي للبطولة ، البطولة المأساوية للفرد حين يقف عاجزا في النهاية : أبا نوفر يقود ثورة شعب ۰۰ هو يرسم خطط القتال۰۰ هو يستقبل لعنة الكنيسة، هو الراهب يعشق مارتا الراقصة ۰۰ هو يصم أذنيه عن خبرات أخيل والقواد الرومان ، ونداءات الجميع لانقاذ فيلامينة وفاوستينا ۰۰ يصم أذنيه ، وينفذ ما يراه هو، ما تخططه عصاه على الرمال ۰ هو يصرخ في شبيو الصغير رسول دقيانوس ، بأنه لم يبعث به للمساومة على فاوستينا ، وانما على ابا نوفر، ويجيب الفتى بأنه لو كان هناك عشرة من هذا الراهب العجيب، لما تسلط الرومان على المصريين ۰ واخيرا هو بعينه الذي يقدم نفسه طواعية – رغم معارضة الجميع – لفداء راقصة الاسكندرية ۰

لو أضفنا هذا الشكل الكلاسيكي للبطولة الدرامية الى التقسيم الكلاسيكي لمراحل الصراع الدرامي ، لتسرعنا في القول بأن الفنان لم يضف جديدا ، فقد تخير الاطار الكلاسيكى القديم بناء فنيا لهذه الدراما ۰ ولكننا لو تحسسنا الخيوط الفكرية الناسجة للمسرحية، سوف نكتشف أن الخيوط الفنية المرافقة لها تبني مسرحا يختلف في جوهره ومبناه عن المسرح الكلاسيكي ۰ ولئن كانت « أهل الكهف » هى مأساة الزمن و « ايزيس » هي مأساة الصراع بين الخير والشر عند توفيق الحكيم ، فان « الراهب » تتناول قضية اخرى مختلفة تماما ۰۰ قضية كبيرة اشار اليها الضابط المصرى ايب في نهاية الفصل الثالث ، على اثر استرداد مارتا وانتحار ابا نوفر ۰ قال ايب: « لقد عرفت مارتا ما لم يعرفه الراهب » !

ولا بد من جلاء العلاقة بين مارتا وابا نوفر ، حتى يمكننا ان نستنير باكتشاف رمزيتهما فى العثور على محتوى بقية الرموز والشخصيات ۰ والعلاقة بين الاثنين لا يفسرها الصراع الظاهرى

للتناقضات التقليدية بين رجل الدين والغانية ، أو بين الواقع الانساني والشخصية المثالية ٠٠ هذا الموضوع القديم في الفن ، الذي سبقت معالجته على أيدي أدباء كبار كتشيكوف وأناتول فرانس وسومرست موم ٠ فالراهب عند تشيكوف يغادر ديره في جولة استكشافية لـ « العالم » ، ويعود الى زملائه يروي لهم الاقاصيص عما شاهده من متاع الدنيا ومباهج الحياة في المدينة ، ويركز بغير وعي على روعة اللذة والخطيئة كما يمارسها البشر ٠ وفي صباح اليوم التالي تفاجأ أبهاء الدير وجدرانه بفرار الرهبان جميعا ٠ أما الراهب المصري عند أناتول فرانس ، فيوفده الدير الى الاسكندرية في مهمة شاقة هي اقناع غانية المدينة « تاييس » بهجران حياة الشر ، والعودة بها الى حظيرة الله ٠ ويصل الراهب الى مكان تاييس، فتستقبله بكل ما لديها من اغواء وفتنة ، فيتجاهل الراهب محاولتها المثيرة ، وينجح في جذبها الى الملكوت ، بأن تتخلى تاييس عن مباذل حياتها، وتتبع الراهب الى دير الراهبات ٠ على أن الراهب ، رغم نجاحه الباهر في اداء رسالته ، كان يعاني صراعا مريرا في أعماقه التي كثيرا ما غلت بشهوة الحياة ، بينما كانت يداه تمتدان الى تاييس ترفعانها من خضم هذه الشهوة ٠ وفي الطريق الى الدير ، كان الصراع بداخل الرجل قد بلغ قمته، فتهاوت قواه عند قدمي تاييس وهو ينشج بالنحيب: أنا أحبك ، أحبك ، أحبك ٠ وفي اللحظة التي وصلت الى أحضان المسيح في دير الراهبات كانت أنفاس الراهب الذي هداها تعانق الشيطان في أعماق الجحيم٠ وفي قصة «الامطار» لموم يقضي المبشر المسيحي طوال رحلته ، يبذل الجهود مع سادي طومسون ، البغي القاطنة أسفل النزل الذي يقيم فيه ، كي تقلع عن مظاهر العربدة التي تعيشها٠ ومع بزوغ الفجر في أحد الايام ، يشاهد أهل المقاطعة جثة المبشر طافية على وجه البحيرة ٠ ويذهب الطبيب صديق المبشر الى مس طومسون ليسألها عما تعرفه عن المبشر الذي تغيب الليلة كلها في غرفتها، فتجيب بجرأة غريبة « أنتم الرجال كلكم من معدن واحد ، كلكم خنازير

٠٠ خنازير ٠٠ هل فهمت ؟ ويدرك الطبيب على الفور سر انتحـــار صديقه المبشر !

ان أبانوفر ومارتا في مسرحية لويس عوض ، يلتقيان معنماذج تشيكوف وموم وأناتول فرانس ، في القشرة الخارجيـة ، أو قل في الجوهر الانساني ومقومات الحياة البشرية لهذه النماذج ٠ ولـــكن هذا الجوهر وتلك المقومات لا تخدعنا عن الطبيعة الرمزية لمـــارتا وأبانوفر٠ الطبيعة التي الح اليها « أبيب » حين همس لنا « لقد عرفت مارتا ما لم يعرفه الراهب » ! فلنبـــدأ اذن متســائلين : ماذا عرف الراهب ، وماذا عرفت مارتا مما لم يعرفه الراهب ؟

مع رفع الستار عن الفصل الاول ، تتركز ابصارنا على قصـــة حب بين الضابط الروماني ارمان ، والوصيفة المصرية فيلامينـة ٠ ومشكلة هذا الحب واضحة ، فالقانون الكنسي يحرم القلبين الخافقين من تتويج علاقتهما بالزواج ، « فالمجمع المقدس منقسم على نفســه٠ غبطة البطريرك ومعه أقلية يرى منع المسيحيين من الزواج بالوثنيين على الاطلاق ، ولكن الراهب أبا نوفر أثار ضجة وخرج من الاجتماع صائحا : هذا ضد الوطن ! هذا ضد الوطن » (ص ١٢) ونحن نضع أيدينا ، بهذه الكلمات ، على أولى السمات الرامزة الى شخصية هذا الراهب الغريب ٠ وكلما تابعنا قصة هذين العاشقين ، ازددنا معرفة بهذه السمات ٠ والفنان لا يعطي هذا التتابع طابعا كلاسيكيا فيتوقف بنا عند قلق الحبيبين على مصير غرامهمـــا لينتقل الى مشهد آخر يضيء بعضا من ملامح الشخصية الثانية : مارتا راقصة الاسكندرية ٠٠ ان فاوستينا زوجة الوالي أخيل تأمر بمنعها من الرقص في حفلة الليلة ، فتخاطب كبيرة كاهنات الربة ايزيس « لا ٠٠ لا يا هاتور، هي تعيش على السحر الاسود ٠ الرعاع يسجدون أمامها٠ السادة يقبلون أقدامها ٠ حتى نبلاء الرومان يتركون زوجاتهم ويشربون الخمـر في حذائها ، انها امرأة خطرة » (ص ١٦) ولا تجد هاتور ما تجيب بـه سوى أن « مارتا بنت طيبة توزع أموالها على الفقراء » (ص ١٧)٠

ولسنا نستطيع القول ان عداء فاوستينا للـــراقصة المسيحية ، هو حرصها على الفضيلة ، أو على أموال مارتا ، أو غيرتها من المرضى الذين تشفيهم هذه المرأة « الخطرة » · ان زوجة الوالي الرومانيـة تفسر لنا مبالغتها في الامر بنفي مارتا من البلاد ، وبالغائها الدعوة التي وجهت الى مدير جامعة الاسكندرية لحضـــور الحفل وقولهـا « سنعلم هذا المشاغب كيف يزعج مولانـــا الامبـراطور بالعرائض ويطالب بمجلس تشريعي في الاسكندرية » (ص ١٧) · وفاوستينـا هي الوجه الاخر لروستيكان ، القائد الروماني لحامية الاسكندرية ، الذي يطالب في نفس اللحظة باعتقال أبانوفر · وكلاهما يمثل الوجه الرسمي للامبراطورية الرومانية في فـــرض سلطانها على مصر · والمؤلف هنا يتخير شخوصا نموذجية في لحظة نموذجية من لحظات تطور الدراما · فنحن نواجه في اللحظة التالية منظرا جديدا، الوالي الروماني أخيل ـ زوج فاوستينا ـ يتبنى الحركة الثورية في مصـر ابان تفكك أوصال الامبراطورية في بقية الامصار ··· يقول آخيـل لنفسه : « الخطة منسقة تماما ، الكل يهبون في وقت واحد ، جوليان في قرطاجنة ، وكابوا في موريتانيا ، وخمسون من قبائل البربـــر والطوارق تتحرك من الصحراء وتناوش الرومان في جبال أوراس وأطلس » (ص ١٣) · هذا التناقض بين ولاة الامبراطورية من جانب والامبراطور من جانب آخر ، بين المجتمع العبودي وتباشير المجتمع الاقطاعي ، هي التي تمثلت في التناقض بين آخيل وزوجته ، والالتقاء بين أخيل ـ أو دوميتوس دومتيان ـ والراهب أبانوفر والنبيل المصري مانيتون والضابط أبيب وفيلامون وغيرهم من المصريين الثائرين على روما ·

أقول ان الكاتب وفق الى أبعد الحدود في اختيار هذه الشخصيات واللحظات النموذجية ، لأن هذا الاختيار نجـــح في تفسيـر أزمـة الامبراطورية بأن نظامها الاجتماعي لم يعد يـــواكب التطور · وان حركات تمرد العبيد أصبحت تشكل خطرا على الامبراطورية كلهـا،

وان تبني الولاة الرومان للثورات الاستقلالية في ولاياتهم لم يكن تطوعا شخصيا من جانبهم وانما كان اقرارا لواقع جديد يلتقي مع مصالحهم الشخصية ، وان تناقضت مع مصالح الامبراطورية ككل.
وقد نجح ايضا في تبيان مدى التحالف بين القواد الرومان والنبلاء المصريين ، حين صرخ مانيتون «لا يحرر مصر الا المصريون» (ص ٣٣) . وما الذبذبة بين هذا الشعار وكلمات النبيل المصري بعدئذ « نحن في خدمة الامبراطور، نحن خدام روما، كلنا أخوة » الا تعبير أصيل عن طبيعة الثورة المصرية وقتذاك . طبيعتها من حيث تمثلها الاجتماعي ، واية مصالح مباشرة يرتبط بها كفاح الشعب، الشعب الذي يصفه قادة الثورة انفسهم بالرعاع والغوغاء . لقد تبوأ الفنان ذروة عالية من النجاح في اختيار شخوصه وتحديده لطليعتها براهبين مسيحيين – ابانوفر وآريوس – وراقصة مصرية تمارس البغاء وتطعم الفقراء وتشفي المرضى ، هي مارتا . وبلغ هذا التحديد اهميته القصوى بالمقابلة الرائعة بين هذا النموذج، وموقف البطريرك والكنيسة . هنا يفيد التقابل في ان مسوح الرهبان التي ارتداها ابانوفر واريوس لم تكن تمثل مسيحية الكنيسة على الاطلاق. فالبطريرك الذي افتى بأن الانجيل يمنع زواج المسيحيين من أصحاب الديانات الوثنية ، هو نفسه الذي صاح بأن الانجيل يقول : لا تقاوموا الشر بالشر . من ضربك على خدك الايمن فادر له الايسر . من سخرك ميلا فامض معه ميلين. مملكتكم ليست في هذا العالم. باركوا لاعنيكم ، أحبوا مبغضيكم – الى بقية الافكار المسيحية التي لم تكن ابدا لواء ثوريا التف حوله عبيد الامبراطورية .. بل كان تفكيرا رجعيا مناهضا لثورات العبيد . لذلك كان راي ابانوفر في تحريم زواج المسيحيين بالوثنيين بانه اجراء غير وطني، وارتباطه مع الراهب الشاب آريوس بالحركة الثورية المصرية .. كان ذلك تعبيرا عن مسيحية جديدة لا علاقة لها بالكنيسة الا من حيث المظهر . بل انهذه العلاقة تعرضت – في المستوى السياسي – للعنة ابانوفر ، ومن يحمل

السلاح وراءه . وفي المستوى الفكري ، دعت الكنيسة رسميا ما يقوله الراهب الشاب من أفكار تقدمية حول المسيح ، بأنه « بدعة آريوس » . وهكذا كانت مسيحية « مصر » هي التي يحمل لواءها أبانوفر .

أما اختيار المؤلف للحظة « عشية الثورة » فكان اختيارا فنيا حاذقا أفصح عن مدى الاضطراب الذي تعانيه السلطة مما آلت اليه من تفسخ ، فتطالب فاوستينا بنفي مارتا ، وروستيكان باعتقال أبانوفر ، في نفس الوقت الذي يوقع فيه آخيل أمرا باعتقال روستيكان مع ثمانية وثلاثين شخصا من المدعوين الى حفلة الليلة. لقد كانت مصر حبلى بالثورة : تفاقمت الأزمة بين آخيل ودقيانوس ، وبين ابانوفر والكنيسة ، ورغم ان البلاد ممزقة الى خمسين شيعة وشيعة وكل شيعة لا تثق في الاخرى كما يردد مانيتون ، الا أنه يكمل « والكل يكرهون الرومان » (ص ٣٥) . وهناك التراث الثوري للحركة الاستقلالية .. أما مانيتون فانه لا ينسى « حتى معابد الآلهة المصرية القويمة لم تسلم من الدمار ، ربطوا خيولهم في معبد بتاح الكبير ، وبعد أن حرقوا معبد ايزيس ، أجلسوا على هيكل الربة العظيمة بغيا قبرصية عارية كما ولدتها أمها ، وقدموا لها القرابين وهم يقهقهون ويسخرون » (ص ٢٠) .

ولكن بأي منهج تعبيري رسم لويس عوض شخوصه وأحداثه؟ قلت أن تناول قضايا الفكر بالتعبير الدرامي ، ليس بالشيء اليسير، وانما هو عملية غاية في التعقيد ، اذ ان الفنان مطالب بالا يفقد مسرحه روعة الحياة اذا استحالت نماذجه البشرية الى رموز وتجريدات تقرب بنا من عالم الرياضيات ، وتبعد بنا عن عالم البشر. ولا شك أن المسرح المعاصر مطالب أيضا بالا يذيب الحاجز بين خشبة المسرح والجمهور كما يقول بريخت ، أي أن التصاقه بالمشكلات الفكرية التصاقا حميما وبعده عن الاغراق في تفاصيل الحياة اليومية، ينبغي أن يتبلور في مسافة موضوعية بين خشبة المسرح وقضاياها

من جانب ، وجمهورها في الجانب الاخر • لأن الاستغراق القديم في الجزئيات الصغيرة لحياة الانسان العادية أو التقليدية ، ألغت المسافة بين الجمهور والمسرح ، وأصبح المشاهد للفـــن المسرحي ، يعيـش مشكلاته الصغيرة تلك في البيت والشارع والعمل ، والمسرح أيضا، ولذا ضاقت آفاق رؤيته الموضوعية للاشياء ، الرؤية الكبيرة العميقة التي تبلور همومنا وتفاهاتنا في قضايا فكرية محددة تستلزم مـــن المسرح بامكانياته المحدودة أن يجدد منهجه في التعبير •

ومن هنا كان الامر شاقا عسيرا للغاية أمام الكاتب المســرحي المعاصر ، وهو يصوغ قضاياه ذات الطابع الرمزي أو التجريدي ، في قوالب انسانية حية من شخوص وتجـــارب وأحداث ، تصطخب بالقضية الفكرية المعروضة ، والحياة العادية للبشر في آن واحد•

ولقد آثر مؤلف « الراهب » الا يحيل عمـــله الفني الى رمـوز وتجريدات تقرب من المعميات • بل راح ينســج لهـا الاطار الطبيعي للشخصيات والتجارب الانسانية • فأبانوفر شخصية حية ، تضطرب داخلها تناقضات انسانية عديدة • هو راهب زميل لراهب تشيكوف ، وراهب أناتول فرانس ، وقسيس موم ، تدور في أعماقه دوامة هائلة من الصراع بين الواقع الانساني والشخصية المثـــالية • والواقع الانساني تجسده فتنة الغـانية اللعوب مــارتا ، حين دخلت تتثنــى كالافعى أمام آخيل تطلب اليه التدخل بشأن قرار زوجته بمنعهـا من الرقص في حفلة الليلة ، ويتجسد هذا الواقع أيضا في حيرته بيـن متطلبات الكنيسة ومتطلبات الحركةالوطنية، وغرام أرمان وفيلامينة• تمكن الفنان من أن يكسو هذه الشخصية بردائها الانساني، ولكن من الداخل • أجل ، لقد تجلت براعة مؤلف « الراهب » في تعميقه ملامح هذه الشخصية من الداخل ، فنراه في الفصل الأول يكتفي بتصوير عدة زوايا من حياة هذا الانسان ، كموقفه من زواج أرمان وفيلامينة، وشعوره لحظةلقائه بالامير قسطنطين، واحساسه بالخطوات الايقاعية للراقصة مارتا ، ومرافقته للراهب آريوس ، كل ذلك أسهم فيايضاح

التكوين الداخلي لشخصية ابانوفر · وربما كان هذا المنهج التعبيري ناجحا في تصويره لهذه الشخصية الانسانية بالذات ، لان الاكتفـاء باكسابها السمات الانسانية من الداخل ، يتفق مع المتطلبات الرمزية الكبيرة لابانوفر · الا أن شخصيات أخرى ، كآخيل ومانيتون وأبيب وفيلامون ، ليست لها الأهمية الرمزية التي تتناسب مع هذا المنهج في التعبير الدرامي · فقد اتسم أغلبها بصفات الشخصية الباهتة ، كما تبلورت هذه السمة في جنوح المؤلف الى الاعتماد المطلق علىالفقرات القصيرة ، حتى لو تسبب ذلك في أن يكون الحـــوار مجـــرد وسيلة ايضاح لخبر من الاخبار أو حدث من الاحداث · هكـــذا نقلت الينا أنباء الملكة هيلانة مع مقدم ابنها ولي العهد قسطنطين الذي قال أنها تعيش وحيدة مع أحزانها في قصرها الصغير على ضفاف البسفـور، ودار الحوار التالي :

مانيتون : تبكي بيتها المحطم

فريسكا : وتلعن تيودورا التي اغتصبت مكانها

رامون : تتأسى بالمجد الغـابر

مانيتون : وتحلم بالمستقبل الغامض (ص ٢٢) ·

ومثل آخر حين راح الجميع يذكرون مآسي الثورات الماضية:

مانيتون : ما زلت أذكر هذه المدينة الحزينة ، وجنود ثيودوث المخمورة بالدم والنبيذ تملأ الشوارع ·

فيلامون : تذبح الشيوخ والنساء ·

مانيتون : تحمل الاطفال على الحراب ، وكأنها تحمل الاعلام ·

فيلامون : تضرم النار في الكنائس والأديرة (ص ٣٠) ·

والصيغة الخبرية ليست حراما على الدراما ، اذا ارتفعت الى مستوى الضرورة ، كما نطالع صـــورا منهـــا في الفصل الثاني· ولكنها تصبح شيئا شائها اذا تجمدت في قالب تقريري يفتعل الحوار، بتقسيم الخبر أو الحدث على ألسنة بعض الشخوص ، فلا تتضح لنا

أشكال انفعالاتهم وتبهت ملامح التجربة الانسانية ، ويهبط المستوى الدرامي للحدث. ان آخيل يقدم الينا نفسه قائلا : آخيل يحكم بقانون واحد ، حرية العقيدة للجميع ، حرية العبادة للجميع ، العدل والمساواة للجميع (ص ٢١) ، ونحن ندرك عدالته وايمانه بالحرية والمساواة من الاحداث القادمة . أما أبانوفر ، فنحن نكتشف حقيقته منذ البداية . فالمرحلة التاريخية التي ظهر فيها هي مرحلة القهر اليوناني لمصر القبطية . وليست مصادفة اذن أن يكون قائد الثورة الحقيقي راهبا قبطيا ، والفكرة المسيحية ليست هي التي تحارب الرومان ، ولذلك فمسيحية الراهب هي مسيحية مصر ، لا مسيحية البطريرك أو الكنيسة . ولما كانت الثورة ، هي ثورة مصر المسيحية، كان أبانوفر ، الراهب القبطي الثائر ، هو مصر الثورة . مصر الثورة التي سبق أن عبرت عن نفسها في احدى مراحل الحركة القومية في أعمال محفوظ وعادل كامل ، تعود اليوم لتعبر عن نفسها في راهب لويس عوض ، في مرحلة جديدة تختلف عن الماضي أبانوفر هو مصر الثورة ، مصر المسيحية الثائرة على روما الوثنية القاهرة ، مصر آريوس الذي لا يجد غضاضة في تطوير كلمات المسيح « ما جئت لألقي سلاما ، بل سيفا » (ص ٢٨) ، التي قالها الانجيل بشأن ما قد يحدث بين الابن المسيحي والاب الوثني ، أو بين البنت المسيحية والام الوثنية ، يقولها اليوم آريوس مستهدفا شيئا آخر، وهذا هو سر العلاقة الوثيقة بين أبانوفر وآريوس ، بين مصر الثورة والفكر التقدمي . من هذه الزاوية نتابع تطور شخصية الراهب : فثوريته ليست هي ثورية فرد ، انها ثورية مصر ، حتى لا نشك في رمزية أبانوفر اذا تعارضت داخله مصر الثورة مع الشخصية الانسانية ، واذا حافظت مصر الثورة على جوهرها المتقدم الذي قد يختلف مع جوهر الافراد حسب ظروفهم الذاتية .

أبانوفر هو مصر الثورة، ولذا كان لقاؤه مع قسطنطين ومارتا عند آخيل لقاء هاما . فهذا الامير هو ولي العهد ابن هيلانة المصرية،

والنظرات الوالهة ، التي تشتعل بها عينا مارتـــا وهي تراه ، سوف نعثر على دلالتها فيما بعد ٠ فليست هذه الراقصة المسيحية المصريـــة مجرد بغي مجنونة بالفن والرجال كما تقول هاتور ، فهي تقوم بفعال غريبة عن المألوف من الراقصات ، والمدينـــة كلهـــا تنسج حولها الاساطير كيف تدخل الاكواخ في الظلام ، وتترك لاهله زاد النهار، كيف تشفي المرضى ، كيف جعلت الرعاع يسجـــدون لها ٠ هل هي ساحرة يجب نفيها من البلاد ، كما طلبت فاوستينا ؟ لقد رآها آبانوفر فانتابه دوار ، وأخذ يهذي محملقا في سقف ديوان الوالي ونقوشـــه: « أرى حمامة سوداء ، قادمة من المشرق ، من معبد الشمس ظمآنة، رفرفت على وجه المياه ، سقطت في البركة المقدسة ، خرجت منهـــا بيضاء ناصعة ، كثلوج الجبال ، كالروح القدس ٠ حطت على مذبـــح الرب لا تبرحه تغني أنا القربان ! أنا القربان » (ص ٤٠) فاذا انتهى آبانوفر ، جثت مارتا على ركبتيها ، وهي تتمتم في خشوع « آمين ٠ آمين » ٠ والجميع لا يفهمون شيئا مما يرون ، فيقول أحدهم « الويل لنا من الكهان » ٠ ولا ريب أنه مشهد غريب حقا لو كان الامر هذيانا في هذيان ، ولكنه يصبح مشهدا رمزيا عميق الدلالـة اذا ارتبط في أذهاننا بأن أبانوفر هو مصر الثورة ، وأن مارتـــا ليست راقصـــة مجنونة ، أو ساحرة ، كما تؤكد لنا أحداث الفصلين الثاني والثالث٠

ان الفصل الاول هو « الفرشة » الرمزية للدراما ، كي لا نفتقد رمزيتها في تطور الجوانب الانسانية للشخصيات والحوادث ٠ ان مسيحية آخيل وتبنيه لثورة المصريين ، وخروج أبانوفر عـــن طـــاعة الكنيسة ، وحمله السلاح ، وذبذبة مانيتون بين خدمة روما والـــولاء لمصر ، جميعها رموز نابضة بالحياة الانسانية ، تخصـــص الفصـــل الاول في تأكيد الجانب الرمزي منها ، لانه الجانب الاكبر من ناحية، وحتى لا نستشعر تناقضا سطحيا فيما اذا تعارضت رمزيتهـــا مـــع الجانب الانساني ٠ والفصل الاول هو تقـــديم ناضج للشخصيـــات الرئيسية ، ولجسم المسرحية (الثورة) ، وهو صورة كبيرة لتفكـــك

الامبراطورية أوضحت التناقضات في صفوف الرومان ، ونوعيتهـا في صفوف المصريين ، وبينت علاقة المسيحية بالامبراطوريه، وكانت التنقلات السريعة المتتابعة من قلق أرمـــان وفيـــلامينة على مصير غرامهما ، الى أوامر فاوستينا وروستيكان المعـــادية للثورة ، الى اجتماع أبانوفر وأخيل عشية الثورة ، الى مصــــرع روستيكان في نهاية الفصل · كانت هذه الحركات الدرامية النشيطة داخل الفصل الاول ، تسويدا لمنهج المسرح الحديث في الافلات من قيود الزمن التي ولدت في الدراما الاوروبية عقب انهيار الوحدات الارسطية الثلاث· واعتمد المؤلف في سبيل ذلك على الفقرات القصيرة غالبا ، مما ينزع عن المسرحية أي رداء كلاسي ، قد يبدو للنظرة الاولى · ولا يخدعنا في «الراهب» اذن ، تقسيم الفنان لها الى ثلاثة فصول · فلو تجاهلنا هذا التقسيم وما يصحبه من ايهام بأننا ازاء تطور كلاسيكي للصراع الدرامي ، لرأينا أمامنا هيكلا دراميا حديثـــا ، تأسست أبنيته على الوحدات الزمنية القصيرة ، التي لا ترسم الشخصيـــة المسرحية أو الحدث الفني أو التجربة الانسانية ، في تكامل مرحلة زمنية واحدة، وانما تنتهج مسارا آخر هو التطور التدريجي البطيء عبر لقطـــات حية سريعة ·

حين ينزل الستار على الضجة التي أثارها مصرع روستيكان، نحس ارتياحا عميقا لأولى تباشير الثورة · فما أن يرتفـــع ثانية عن الفصل الثاني حتى يكون المسرح والمشاهد معا ، مهيئين لاستقبـــال الثورة · والفصل الثاني بانوراما هائلة لقضية الفنان الكبرى، في عرضها للمحور الرئيسي للمأساة · ان أبانوفر – مثلا – يبلغ مرحلة التكامل من ثلاث زوايا : ١ – كشخصية انسانية تعاني صراعا بيـــن الواقع والمثال · ٢ – كشخصية فنية رامزة الى مصر الثورة · ٣ – كنموذج نمطي للبطولة التراجيدية ·

والمؤلف يستخدم منهجا تعبيريا واحدا طوال الدراما · الفصل الثاني يبدأ بالقواد الرومان ، يفاوضون انفسهم على التسليم بالامر·

ومهما اختلفت آراؤهم حول هذا الموقف ، فان سويروس يعبر عن الهدف النهائي حين يجهر برأيه « لن أحارب من أجل حكم الأغوات في امبراطورية المشرق » (ص ٤٥) · ولكن المؤلف يعمد الى افتعال الحوار وتجزئة الصورة على ألسنة الشخوص هكذا :

سويروس : الطاغية قضى على الجمهورية ·
ديوجين : وحطم السيناتو ·
سويروس : وصادر حريات الرومان (ص ٤٥)·

حين يعتمد الكاتب على هذه الوسيلة تبهت انسانية الشخوص وتجمد اللقطة الدرامية ، بينما للفنان كل الحق في تقديم صورة كاملة على لسان شخصية واحدة اذا اضطر الى ذلك ، لانعدام الحاجة الى تجسيد هذه الصورة في حركة درامية على خشبة المسرح ، تماما كما حدث من المؤلف مع شخصية دقيانوس ، اذ نـراه يكتفي بكلمات ديوجين (ص ٤٧) : « لا ·· لا أنتم لا تفهمون دقيانوس ·· كل ما يشغله هو السلطة · هو يقدم القرابين لجوبيتر وآلهة روما ارضاء للرومان ، وهو يتغاضى عن مفاسد المسيحيين ارضاء لعبيد الامبراطورية ، ولكنه في قرارة نفسه لا يقدس الا شيئا واحدا هو دقيانوس ·· هو هادىء المظهر ·· هو لا يأخذ بالعنف ما يستطيع أن يأخذه باللين ، ولكنه أضرى من النمر اذا وجد مقاومة فعالة· وكلما أراد أنيبطش بأحد كلفمكسيميان أو جاليريوس بتدبير المذابح والاغتيالات ، ثم يتدخل هو كالأب الرحيم ليصلح ما أفسده صاحباه· هكذا انتهى هذا العبد الدلماس الى عرش الامبراطورية » · هذه صورة ناجحة رغم اتباعها منهج المؤلف في تصوير شخصيته من الداخل ، ورغم أن خطواتها تخلو تماما من أية حركة درامية منخلال الاحداث · ان نجاحها يرجع الى غياب الشخصية نفسها عنمسرح الاحداث ، والوحدة والتكامل الطبيعي الذي لم يفتقد بحوار مفتعل، يبهت الصورة والشخوص والحدث الدرامي · على غير ما نرى في الحوار الحي الذي دار بين الجنود حين بلغتهم أخبار الثورة ، فقال

احدهم أنه مع روفيه المصرية ، وقال آخر أنه مع نفسه وقال ثالث أنه مع الجميع ، ولكي يضفي الفنان عليهم ملامح الشخصيات الانسانية، ادار هذا الحوار البارع بين أحدهم وآخر يمارس العلاقة العاطفيـة مع خمس نساء في وقت واحد (ص ٥٠) :

ماريا غالية عليه
صوفية بنت طرية
روزينة حلوة سمينة
خرستينة خيرها علينا
ياسمينة شاويش المينا ·

عكست هذه الصورة الرائعة حالة البلبلة عند الجنود، والفارق الكيفي بين هذه الفئة الاجتماعية ، وبين القواد الكبار الذين يقفـون الى جانب آخيل لحمايته من الذئاب المصرييـــن · هاتان اللقطتان المتقابلتان ، تليهما مباشرة مقابلة جديدة بين موقف البطريرك وموقف أبانوفر ، بين مسيحية الكنيسة ومسيحية مصر ، بل أقول بين الفكرة المسيحية والفكرة المصرية ، بين مصر النائمـــة في هـدوء ومصر الثورة · يزف فيلامون نبأ البطريرك (ص ٥٢) : « لما رأى جمـوع المصريين تحمل السلاح وتخرج عن طاعته ، ثار وصرخ بأعلى صوته في الهيكل : « هذا من عملك يا أبانوفر ·· عليك اللعنة يا أبانوفر ·· لن تدخل الملكوت يا أبانوفر » ·· والحق أن هذا الملكوت ليس هو ما يبتغيه أبانوفر ، الذي يصيح حالما يسمع كلام البطريرك : « كل مصري يفدي مصر بدمه يدخل الملكوت » (ص ٥٣) · ان ملكوت « مصـر الثورة » يختلف تماما عن ملكوت « الفكرة المسيحية » التي وصفهـا آريوس بروعة حين قال: « أبونا البطريرك يهذي ! يريد أن يخـرج الرومان بالصوم والصلاة ! سمعته مرة يقول : الله وحده سيرسـل ضرباته ويطهر منهم البلاد ، وما علينا الا أن نبتهل وننتظر مشيئـة الله · وحين سألته : لماذا لم يرسل الله عليهم ضرباته حتى الان؟ نظر اليَّ في ارتياب وقال: أتحاكم الله يا آريوس ؟ لو لم نكن خطاة مثل

الرومان يا ولدي لخلصنا الله من شرهم منذ زمن بعيد » (ص ٥٢) ٠٠ لكن مصر الثورة لها رأي آخر ، يعلـــق أبانوفر « لكنـه ينسى أننا احدى هذه الضربات التي يرسلها الله على الرومان ٠ بالخطـــاة يضرب الخطاة ! الله السلام يأذن بالحـــرب ! اللـه الفضيل يأذن بالرذيلة ! الله الرحيم يترك الوحوش الكـاسرة ، هذه عدالة الله ، يعاقبنا في الارض والسماء ٠ لا تفكر كثيرا ٠ والا وقعت في الحيرة الكبرى : الكامل ٠٠ كيف يخلق الناقص ؟ الخيـر ٠٠ كيـف يخـلق الشر ؟ مرة سمعت راهبا في مثل سنك يقـــول : من يـــرى الشر ويستطيع أن يزيله ولا يزيله فهو شرير ، سمعته يهذي قائلا : الله٠٠ لماذا لا يزيل الشر ؟ أهو ناقص في الخير ؟ أهو نـــاقص في القوة ؟ قلت اهدأ يا بني ٠٠ لحكمة خلق الله الشر ٠٠ لحكمة ترك ابليـــس يعبث في الوجود ٠ أتعرف بماذا أجاب ؟ قال : اذن هو يلعب بنا٠٠ اذن نحن دمى نتحرك على مسرحه وهو يحرك الخيوط ؟ قلت : لا٠ لا ٠٠ الله يتعذب معنا لأنه فينا ٠ قال : اذن هو الخـــالق والممثـــل والمشاهد ٠ قلت : لا تفكر كثيرا ٠٠ العقل ليس نورا يهدى، العقل ضباب يتوه فيه الأحياء ، الايمان هو كل شيء ٠٠ اللـــه في قلبك٠ اتبع قلبك يا آريوس٠ أنا أقاتل بالايمان ٠ والبطريرك يسالم بالايمان٠ أحدنا سيذهب الى الجحيم ٠٠ ربما كلانا ٠ هيا بنا الى القتال ٠ لا تضيعوا الوقت٠٠ الى القتال » (ص ٥٢ و ٥٤) ، هذا لسان مصر الثورة ، أجاد الفنان صياغتها في شخصية أبانوفر ، الذي يصطنـع لنفسه ملكوتا خاصا لمن يفتدي مصر ، أبانوفر ٠٠ رجل الدين الثائر على أغلال الدين ، رجل الله الذي يناقش الله ، الراهب الذيتضطرم أعماقه بالقلق وتغلي بكل متناقضات مصر الثورة ٠

أما الشخصية الانسانية لأبانوفر فينهج المؤلف في تخطيطهـا منهج التقابل منذ اللحظة الاولى ٠٠٠ منذ هربت فيلامينة مع حبيبها الضابط الروماني المتواطىء مع دقيانوس ، ويومها أصر أبانـوفر على دمغها بالخيانة ، لأن هذه هي العدالة ، وكان يريد أن يصـرخ

انها مصر الثورة التي اذا أمسكت بفيلامينة المصـــرية ٠ ٠ صاح ابانوفر بأنها خائنة ٠ وتجيب الفتاة العاشقة (ص ٧٧ و٧٨) : «أنت تسمي هذا خيانة ، متى كان الحب جريمة ٠٠ أنا لا أفهم في القتال٠ مصر ٠ روما ٠ مصر ٠ روما ٠٠ كل هذا لا يعنيني ، بعد أن هربنا، اختبأنا في الكنيسة ٠ أرمان قبل الصليب ، تناول الاسرار المقدسة ، تزوجنا أمام الكاهن ، كنا نحلم بالاطفال ، بأسرة سعيدة ٠ بيتي هو عشي ٠٠ مملكتي ٠٠ وطني ٠٠ رومـــاني مصري ــ مـــاذا يهم ؟ هو انسان ، هو حبيبي ، وهو يحبني ٠٠ وهـــذا يكفي ، يكفي ، يكفي ، يكفي ٠٠٠ افعل ما تشاء ، سأقف أمام الشعب وأصرخ بأعلى صوتي: نعم ٠ اقتلوني ٠ أنا مجرمة ٠٠ وجريمتي هي الحب » وجريمة الحب هذه هي مركز التقابل الدرامي بين شخصية أبانوفر ، الرامزة الى مصر الثورة وبين شخصيته الانسانية النابضة بالحيـــاة والحب ٠ فأبانوفر ، الثائر ، لا يرى فيلامينة الا خائنــــة للثـــورة ، وأبانوفر الانسان يعتلج قلبه بغرام كبير لمارتا ٠٠ فاذا توسلت مارتا اليه من أجل فيلامينة بأن « الحب أعمى » صاح يهــذي (ص ٥٦) : « الحب أعمى ، الحب أصم، الحب لا يعي ولا يفهم الا نفسه ٠٠ (يصـــرخ) هكذا حبي لمصر »٠ ولعل هذا التعبير يمثل قمة الصراع بين الشخصية الانسانية العاشقة في صمت ٠٠ والشخصية الفنية الرامزة الى مصر الثورة ٠ أبانوفر الراهب العاشق ، يبرز لنا بطاقته كانسان ، منــذ تطلع الى وجه مارتا في حنان بالغ ، وقال لها (ص ٥٦) :

« مارتا ٠٠ عيناك ٠٠
مارتا (تحول عنه وجهها) : نعم يا أبانوفر ٠
أبا نوفر : ملتهبتان ٠٠ أكنت تبكين ؟ » ٠

وحين تجيب « لا » نصل بين ايماءة الفنان هذه ، التي عكس فيها التهاب عيني الراهب ، فيما ارتآه في عيني مارتا ، وبين ما تلاها من ايماءة أبانوفر وهذيانه « ان ما بي لا ينفع فيه طب ولا يرجى منه شفاء ٠ قلبي ٠ قلبي٠ هذا جنون ٠ جنون (يحمـــلق في الفراغ)

الشيطان • الشيطان (يكلم آريوس) أنظر • أنظر • ألا تراه ؟ انه هنا •• يسبح في الهواء • هنا يقبع في اركان الغرفة • هنا يلبد في السقف • ألا ترى (يمسك عباءته) ههنا •• في هذه العباءة (مشيرا الى الباب الذي خرجت منه مارتا) لا ، لا انه خـــرج من الباب » (ص ٦٠) « نعم • نعم • أبانوفر عاشق •• هل سمعت ؟ عاشق • أنا عاشق • أنا أحبمارتا ، منذ رأيتها في قصر آخيل • أتذكر كيف رقصت أمام آخيل ؟ (في تألم) أمام قسطنطين ؟ جسدهـــا •• كان يتلوى كالحية •• الايقاع ، الايقاع •• أتذكر الايقاع ؟ عطرها أيقظ جسدي •• كألف وردة حمراء ، لا ، لا •• كألف حيـــة تلتف حول جسدي تهصره • تهصره • تهصره » (ص ٦٠) • فاذا أتيحت لــه فرصة الانفراد بمارتا ، سارع اليها « تعالي ، اقتــربي مني ، دعيني ألمس جسدك الجميل •• دعيني أتنفس من أنفـــاسك (يأخذها بين ذراعيه ويقبل ذراعها في كل موضع) أنت امـــرأة مجربة • عرفت الحياة • عرفت رجالا كثيرين • أنا لم أعرف امـرأة واحدة • هـل تفهمين ، لم أعرف امرأة واحدة » (ص ٨٥) « انك في ثياب الرقص أجمل منك في هذه الثياب (يمسك وجهها في راحتيه لحظة) كالياقوتة الحمراء تشع لهيبا فتوقظ الاحلام الحمراء » (ص ٨٤) « تعالي الي بلا خطيئة ! بلا خطيئة •• من أجلك أخلع مسوح الرهبان • سنتزوج •• آه • الحب ! من قال أن الحب خطيئة » (ص ٨٦) هكذا تستوي امامنا الشخصية الانسانية في تطور طبيعـــي من خـــلال الصراع الدرامي • ان أبانوفر يكتشف معنا حقيقة الراهب العاشق مع سؤاله الملتهب لمارتا عما اذا كانت تبكي لانه « يـرى » عينيهـــا ملتهبتين وتخف مارتا الى انقاذ فيلامينة قائلة أن الحب أعمى ، فتصيب العبارة مكمن الداء في القلب الخافق بالحب •• ثم يتهاوى عند قدمي آريوس « معترفا » بكل ما يضني أيامه • وانسجمت هذه المقدمات جميعهـــا مع مكاشفته لمارتا بما تغلي به أعماقه ، فانهياره أمام رفضها لهـــذه الرغبة • ويصيح أبانوفر « من قال أن الحب خطيئة ؟ » وينسى أنـــه

اجاب على هذا السؤال من قبل حين صرخ في وجه فيلامينة بانحبها خيانة ! ولكن ، كلا ٠٠ انه لم ينس ٠٠ لم ينس أبدا، فالذي صرخ في وجه فيلامينة هو مصر الثورة ، أما الذي يتعذب الان فهو الانسان العاشق ، الانسان الذي تبلغ به انسانيته حد المساومة : انقاذ فيلامينة ، مقابل الزواج من مارتا ٠ ولا تصدق مارتا اذنيها ، وهي ترتعد « تعالوا اشهدوا ٠٠ ابانوفر الراهب يتمرغ في الاوحال » ٠ فترتفع عيناه الى السماء « يا الهي ! ماذا فعلت (كمن يكلم نفسه)، انا خدمت الله ، خدمت الناس ، ولا اطلب الا حقي في الحياة » (ص ٨٧) ٠

هذا الصراع المشتعل في نفس ابانوفر ، لا يعبر عن ازدواج أو تناقض في بناء الشخصية ، وانما يعبر عن التزاوج بين رمزيتها وانسانيتها ، عن الطبيعة المكثفة للبطل التراجيدي ٠ والبطولة التراجيدية لأبانوفر ، ليست هي وحدة الشخصية الفنية مع الشخصية الانسانية ، ولا هي بطولة « الفرد » التي تتضح في « الراهب » فيما بعد ٠ ان ابانوفر ، كبطل تراجيدي ، يكتسب بطولته من :

١ ـ اختيار المؤلف لمرحلة تاريخية ساقطة من وعينا تماما، وتجسيد ابانوفر بالذات لها ـ وشخصية الراهب غائبة أيضا عن ادبنا ـ هذا التوافق بين المرحلة والشخصية ، اكسب الراهب بطولة « نمطية » في التعبير عن هذه المرحلة ٠٠ ولئن كانت بطولة « كمال عبد الجواد » في ثلاثية نجيب محفوظ تؤرخ لجيل المأساة في الرواية المصرية ، فان ابانوفر يمثل بطولة تلك المرحلة المأساوية من تاريخ مصر ٠

٢ ـ اختيار الفنان لمرحلة ثورية يحدد اكثر فاكثر سمات ابانوفر كبطل تراجيدي ، فالثورة هي المحك الاصيل لبطولة الجماهير، وهي الصانعة لبطولة الافراد ، اما تفاصيل المرحلة الثورية من انتصارات وقلق وهزيمة ، من انطلاق وبلبلة وفقدان للأمل ، فهي الخالقة للبطولة التراجيدية في الدراما ٠ وابانوفر نموذج رائع

للذبذبة « الثورية » بكل ما تمليه من حركات الصراع الدرامي ، في اتجاهات مختلفة ، أو من سرعة وبطء ، كما تتطلب أحداث المسرحية.

٣ ـ اختيار الكاتب لمنهج التصوير من الداخل كان عاملا أساسيا في تعميق شخصية أبانوفر تعميقا مفصلا ، فتبدت لنا المنحنيات والتعاريج والرموز والايماءات العديدة تكثيفا مركزا لمعالم الشخصية الجامعة لقضايا العصر الذي نعيش فيه . ان الراهب يحمل لواء القضية القومية كما ينظر اليها الدكتور لويس عوض، في نفس الوقت الذي تصطرع فيه المنطقة العربية بشأن هذه القضية، والراهب يحمل ضمير عصرنا المعذب بين سلطان القيم القديمة ، والتطلع الى قيم جديدة ، والراهب أخيرا يحمل جانبا هاما منجوانب النظرية الشاملة التي يصوغها المؤلف في هذه الدراما ، والتي تجعل من أبانوفر بطلا تراجيديا لها .

أما الجانب الآخر في هذه النظرية ، فيقودنا الى تتبع هذه الراقصة الغريبة التي فتحت عينا الراهب على رؤياه الموغلة في الرمزية : حمامة سوداء قادمة من المشرق، من معبد الشمس، ظمآنة، رفرفت على وجه المياه ، سقطت في البركة المقدسة .. خرجت منها بيضاء ناصعة .. كثلوج الجبال .. كالروح القدس . . حطت على مذبح الرب لا تبرحه . تغني أنا القربان . أنا القربان . ولا يفهم الرؤيا أحد ، كلهم يقولون : هذيان . الويل لنا من الكهان . الا هي. الا مارتا التي راحت تردد مبهوتة « آمين . آمين » . انها تصوب نظراتها في تصميم الى الامير قسطنطين ، وتقول له أرى في عينيك أسرارا عظيمة ، انك ستغير وجه الدنيا ! هل هي ساحرة اذن كما ظنت فاوستينا ؟ كيف لهذه البغي أن تعطي الفقراء ، وتشفي المرضى، حتى انهم ينسجون الاساطير حول دخولها الاكواخ في الظلام لتحمل اليهم زاد النهار ؟ وهذه الراقصة ، كيف يسمح لها الراهب بالاشتراك في قيادة الثورة ؟ ـ الرعاع لم يسجدوا عند قدميها فحسب كما قالت زوجة الوالي، بل تبعوها الى معركة حياة أو موت، الى الثورة،

هذه البغي ، هل هي تحب قسطنطين ؟ أم المسيح ؟ أم ماذا ؟

علامات استفهام كثيرة تثور حول شخصية مارتـــا ، وتدعنا نرافق المؤلف في قصته التي كتبها عام ١٩٤٦ باسم « العنقاء » ـ أو تـاريخ حســن مفتـــاح ـ · والعنقـاء قصيـدة لـلأب لكتانتيوس تحـكي أسطـورة قديمـة عن طـائر هـو العنقـاء ، يبنـي عشـه عند مشرق الشمس بأطايب النباتات التي يجمعها طول العام · وما أن ينتهي من بناء عشه، حتى يحترق كلاهما تحت وهجأشعة الشمس· ثم يتحول العش والطائر الى رماد ، وسرعان ما يتحول هو بـدوره الى عنقاء جديدة تجوب الارض من جديد ·

والاسطورة ـ رغم رمزيتها ـ المفتاح الوحيد للقصة ، بل هي مفتاح نظرية لويس عوض بأكملها · والقصة تحكي أن «حسن مفتاح» سكرتير الحزب الشيوعي ، كاد يجن مع نهاية الدقات الاثنتي عشرة من اليوم الاربعين لوفاة أحد أصدقائه · ذقد طلب اليه هذا الصديق أن يقوم باغتيال صديق آخر لهما يشبهه في السمات والملامح ، على أن يتم ذلك قبل أن تنتقل روحه من هذا العالم الى العالم الآخر ، بعد أربعين يوما من حومانها على وجه الدنيا · لم يجرؤ حسن علىتنفيذ هذه الوصية ، رغم أن الصدفة كانت تخلق له اللقاء بعد الاخر مـع شبيه صديقه الميت ، ولكنه سرعان ما يهرب منه ، مهما عاودت روح الصديق نذيرها له ، حتى اذا كانت الدقـــة الثانية عشرة من اليوم الاخير من الاربعين يوما ، تحولت غرفة حسن الى عاصفة أسطورية عمها الظلام ، وانفجرت القطة السـوداء المحنطـة ، وغـامت المرآة أمامه بمشاهد مفزعة ، ثم انتهى كل شيء ·

وكان حسن وقتئذ في علاقة عاطفية مع خطيبته « عايدة علم »، غير أن ضابط المباحث تمكن من افساد هذه العلاقة فانتابها الفتور· وفي هذه الاثناء ، تعرف حسن على سيدة مثقفة تهوى الفن هي «مونا ربيع» ، التقى بها في معرض للرسم ، ثم تقـــابلا في كازينو ، حيث كانت تجلس وحيدة، بل ان الوحدة لم تكن ذي جلوسها منفردة، وانما

كانت خطوطا حزينة ترتسم على محياها ·

وحينما اكتملت شروط الثورة كما تحددها النظرية الماركسية، رسمت اللجنة المركزية للحزب خطةاستيلاء البروليتاريا على السلطة، وحددت موعد الثورة باليوم والساعة ، وان ظـــلت معرفة التوقيت سرا لا يعرفه الا أعضاء اللجنة المركزية ·

وحدد حسن موعدا للقاء مونا في احدى الامسيات بشقتـه· صباح يوم ذلك الموعد ، قام برحلة بحرية مع بعـض اصدقائه ، ثـم هبت عاصفة أغرقت القارب بمن فيه ، وكان حسن واحدا منالغرقى· وفي المساء وقفت مونا في شقته تنتظره ، ولكنها لم تستقبل ســـوى نسمة رقيقة ظلت تلفح وجهها وتعانقه بلمسات هادئة استراحت لهـا مونا ، ثم غادرت المنزل ·

وانطلقت روح حسن وراء ابن عمه سيد قنديل الذي يشبهه الى درجة المطابقة · وأخذت الروح تصارح نفسها : ليس معقولا أنينتهي حسن ! كيف تنجز الثورة ؟ لا بد من سرقة جسد قنديل وانقاذ الشعب، لا بد من قتله وارتداء جسده لتحقيق الثورة · وعثرت الروح عـلى قنديل وسط المياه بقريته النائية في الصعيد ، فهبـطت عليه وراحت تضغط على رأسه حتى ابتلعه اليم ، وخرجت روحه من جسده، وحلت مكانها روح حسن ، فخرج من المياه ليعيش حياته من جديد ·

وقبيل الثورة ، وقع حـــادث غريب · اذ أتى الى حسن رجل يتشح كله بالسواد وطلب اليه أن يسدد له حسابه · وحينما استفسر حسن عن ماهية الدين الذي يجب سداده ، فاجـــأه الرجل الغريب بقوله : انه جثة قنديل ! وحينما راوغه حسن ، أبرز الرجل المتشــح بالسواد من جيبه ورقة أذهلته ، اذ لم تكن سوى « محضر الجلسة » الخاص بموعد الثورة ! وازدادت دهشة حسن حين ألقى الــــرجل بالورقة في الفضاء ونفخ فيها ، فاذا هي تحترق في الهواء وتتساقط رمادا ! واستطاع الرجل بذلك أن يبرهن لحسن على مدى معـــرفته بأسراره جميعا · وطلب من حسن تسليم الجثة خلال ثمان وأربعين

ساعة ، عند وادي الخفافيش الحمر !

لم يستيقظ حسن من هول المفاجاة الا عندما جاء اليه ضابط المباحث ، يعرض عليه خدماته اذا أراد الحزب أن يصل الى السلطة في اليوم والساعة التي حددها من قبل ، بشرط أن يضمن له منصبه بعد الثورة · غير أن حسن رفض المساومة وقام لفوره بابلاغ اللجنة المركزية بضرورة تغيير الخطة في الحال ·

وفي الليلة الاخيرة ، قضى حسن سهرته مع مونا في الفندق الذي تقيم به حيث كان متعبا للغاية فاستلقى على السرير وجلست هي عند قدميه تغسلهما ، ثم غمرت الغرفة ضياء باهرة تشع بالصفاء والنقاء والطهر · وفي غمرة هذه الهالة المقدسة ، مارسا العلاقة الجنسية ، وهما يستشعران أنهما يؤديان عملا مقدسا ·

وفي الموعد المحدد للقائه مع الرجل الغريب ، في وادي الخفافيش الحمر عند الغروب ، دخل حسن مفتاح الحمام ، واغلق عليه الباب ، ولاول مرة لاحظ أن المربعات الصينية (القيشاني) في جدران الحمام كانت مزينة برسوم الخفافيش الحمر ، فأدرك أن هذا حقيقة مكان اللقاء · واذا برجال المباحث يقتحمون الباب ويفتشون الغرف واحدة واحدة فلا يجدونه · ثم فتحوا باب الحمام ، ووقفوا مشدوهين : فقد كان حسن جثة مدلاة فاقدة الحياة ، راسمة علامة المشنقة · وعلى الجدران نقشت رسوم الخفافيش الحمر ، وتنتهي القصة ·

ودراستنا هذه ليست بصدد تقييم رواية العنقاء · ولذلك فاني لن أناقش المنهج التعبيري للكاتب في هذهالقصة، وانما سوفاستعير منهجه الفكري للتدليل على الوحدة النظرية بين العنقاء والراهب · والذي يعنيني الان هو ايضاح عنصرين أساسيين في هذا المنهج :

(أ) اختيار الفنان للثورة الاشتراكية موضوعا رامزا الى ظروف غليان « مصر الثورة » عام ١٩٤٦ ، الزمن الذي كتب فيه الفنان قصته ·

(ب) شخصية « مونا » التي عاشت في « ظل » الاحداث طوال القصة بينما تدلنا الأيماءات الكثيرة على خطورة هذه الشخصية ·

ولا ريب ان ثمة عناصر كثيرة في القصة سوف استعين بها فيما بعد ، الا ان هذين العنصرين لهما ارتباط وثيق مباشر في التكوين الرمزي لشخصية « مارتا » · فهذه الراقصة ، عابدة الفن ، تلتف حولها الجماهير تنادي بالحرية ، وتنسج لها صورة قريبة من صور الآلهة · ليست هي تاييس الغانية التي سافر اليها الراهب ، لمجرد اعادتها الى حظيرة الله · ولكنها قريبة الشبه من مونا ربيع، السيدة المثقفة هاوية الفن التي مارست العلاقة الجنسية مع رجل تطارده السلطة ، وفي نشوة روحية أقرب الى الصلاة والتصوف · مارتا احبت قسطنطين واختلطت عليها الرؤية بين المسيح وقسطنطين ، تخاطب المسيح ولا ترى الا وجه الامير الغائب ·

وعنقاء لكتانتيوس التي تعيش عمرها تجمع اطيب النباتات لتبني عنها عند مشرق الشمس ، ثم لتحترق مع العش الذي يتحول الى رماد ، تتولد عنه عنقاء جديدة · اليست تمد ابصارنا الى حمامة ابانوفر التي رآها حالما وقع بصره على مارتا وصاح يهذي انها قادمة من المشرق ، من معبد الشمس ، تغني انا القربان ، انا القربان ؟ ما هي العلاقة بين العنقاء وعايدة من جهة ؟ ما هي العلاقة بين العنقاء والحمامة المقدسة في رؤيا ابانوفر من جهة اخرى ؟ وبين الحمامة ومارتا من جهة ثالثة ؟ وبين مارتا وعايدة اخيرا ؟

ان هذه المجموعة المتشابكة من العلاقات المعقدة تشكل الخطوط التفصيلية للفكرة الخافقة بين جوانح لويس عوض ، فقد عبر عنها في شخصية مونا عام ١٩٤٦ حيث كانت الفكرة المصرية ما تزال في اوج شبابها · على ان القضية الوطنية تجاوزت هذه المرحلة عند المفكر الكبير ، واصبحت القضية الملحة على وجدانه هي « مصر الفكرة » التي ربما احترقت في « مصر الثورة » ولكنها تعود من جديد « عقل العالم وضميره » كما يقول المؤلف على لسان الضابط المصري

أبيب • مصر الفكرة اذن هي روح العنقاء التي تدب في الرماد كلما احترق العش تحت وهج أشعة الشمس • واذا كانت أحداث القصة تدور حول مصر الثورة ، فان مونا هي مصر الفكرة في مرحلة باكرة من نظرية المؤلف • واذا كنا في مسرحية الراهب نعتبر أبانوفر هو مصر الثورة ، فان مارتا بلا تردد هي مصر الفكـــرة التي وصفهـا ابانوفر : بيضاء • ناصعة • كثلوج الجبال ، كالروح القدس• كيف صاغ الفنان الروح القدس ؟ صاغها في راقصة ، مسيحية ، تعطي أموالها للفقراء ، وتشفي مرضاهم ، تشترك في ثورة ، تقع في هوى أمير ، ترفـض غراما لراهب يطالب بحقه في الحياة • والعلاقة بينها وبين الراهب من جهة ، وبينها وبين قسطنطين من جهـة أخرى ، لا تقرب ــ في كثير أو قليل ــ من العلاقة بين تـاييس وراهب انـاتول فرانس ، ولذلك كان تطور العلاقة « الانسانية » بين مارتا وأبانوفر، رامزا الى تطور آخر بين مصر الثورة ومصر الفكرة• كما أن العلاقة بين حسن ومونا ، ما كانت تتم في ذلك الجو المقـــدس الا اذا كانت رامزة الى شيء آخر •

وقبل أن يسدل الستار على الفصل الثـاني ، لنبحث عن هذا الشيء في جوهر العلاقة بين مارتا وأبانوفر، نلاحظ أن مسار الصراع الدرامي مضى في أكثر من اتجاه في وقت واحد• فقد تطورت العلاقة بين آخيل وفاوستينا على نحو باعد بين الاثنين ، فهي تتهمه بالخيانة، خيانة روما ، وهو يعمل في واقع الأمر تحت امرة أبانوفر ، الذي يأمر بوضعها مع الاسرى ، ويمنحها امتيازات الاجـــانب من الاعداء • ويتفاقم الصراع بين فيلامينة وتوسلات شقيقها ومحاولات مارتـــا لانقاذها من جانب وبين مصير غرامها الأسيف من جانب اخر • ثـم هناك الصراع بين حق ابانوفر في الحياة واباء مارتا أن تمنحه هذا الحق •

وينتهي الفصل الثاني ، اذن ، بخيوط عديدة تتصل مع الفصل الثالث ، بغير انحدار من القمة الدرامية في المسرح التقليدي، وانما

تتجه هذه الخيوط فيرغبة شديدة الى الوحدة فيحدث درامي واحد ·

ويرتفع الستار عن الفصل الثـــالث ، لنتتبــع بلورة الصراع الرئيسي في الدراما بين أبانوفر ومارتا على المستوى الرمزي · أما فيلامينة ، فقد حكم عليها الشعب بالاعدام ! والشعب كما ترى كبيرة كاهنات الربة ايزيس « تاسوع من الابالسة خرجوا من بطن الجحيم، الفران والطحان والنجار والحمار والصيــــاد والقواد والاسكــافي والحوذي » (ص ٩٧) · وتشير الوصيفة المصرية تفيته الى الراهب الذي حكمبالمأساة وتصرخ في وجه آخيل «اقتله يا مولاي» (ص٩٥)· ان الفنان ينقل الينا أخبار الاعدام بضمير الغائب ، ولكنــه لا يلجــأ الى افتعال الحوار وتفتيت الصورة ، فتبلغ درجة عالية من الروعــة والتماسك ، وتفضي افضاء حيا طبيعيا الى أزمة آخيل نفسه · ان فاوستينا مهددة بنفس المصير ، وكان آخيل فيما سبق ينادي «العدالة والمساواة للجميع » ، فماذا يصنع الان ؟ ان القائد الروماني يومبيان يقترح عليه حلا لانقاذها بالقوة ، فيعترض الضـــابط المصري أبيب قائلا (ص ٩٦) : « نحن هنا مصريون · كلنا مصريون · دومتيوس دومتيان انتهى · يجب أن تنساه · مولانا آخيل مصري · أتفهم ذلك؟ وعدالته عدالة مصرية · أنتم هنا رومان في خدمة مصر » · ويرى أبانوفر تاج فرعون فوق عرش آخيل فيقول معاتبا (ص ١٠): « تاج فرعون لا يلبسه الا مصري من أصلاب مصرية » ، ويصرخ آريوس بأن التاج المصري في انتظار قسطنطين بن هيلانة المصرية · وآخيل وسط هذه الدوامة الراهبية لا يدري ماذا يصنع · هو يوافق عـــلى انقاذ فاوستينا·· بلا دماء ! وهو ينسىنفسهويسأل رسول دقيانوس، رسول العار (ص ١٠١) : « كيف حال سيدتي مرسيليانا ؟ فيذكــره أبيب هامسا: مولاي ! ثم يفيق آخيل « نعم، نعم ، نحن في الاسكندرية (يعتدل) لم نعد في روما » · وما أن تؤدي أوامر آخيل المتناقضــة بشأن حماية الاسكندرية من هجوم دقيانوس الى الكارثة ، فالهزيمة، حتى يثور المصريون عليه ، بينما تحاصره في نفس الوقت حـــراب

دقيانوس ، ويتنهد أبانوفر « الويل لك يا آخيل ، وقعت بين المصريين والرومان » (ص ١١٦) · وان كان آخيل يقول « لم أعد من روما منذ ارتقى العبد الدلماس عرش رومولوس » ، فان آخر ما قاله في الاعتراف بين يدي آريوس هو « الوداع يا فاوستينا » (ص ١٠٨)· لقد أوضح الفنان بهذه الجزئيات الصغيرة طبيعة الذبذبة الكامنة في شخصية آخيل ، على أنه يؤكد دوره العظيم في تلك المرحلة منتاريخنا حين قال أبانوفر على أثر انتحار آخيل (ص ١١٩) « لا تنسوا أن تلبسوه تاج مينا · كم تمناه في حياته ! فليلبسه الان في مماته، بأمر أبانوفر ، بأمر الشعب »·

ان نهايتي فيلامينة وآخيل توحدان الصراع الدرامي الذي بدأ مع هاتين الشخصيتين منذ بداية المسرحية الى الفصل الاخير، توحدانه في حدث واحد كبير هو المحور الدرامي للمأساة · فقد آثر المؤلف أن يصور لنا قطبي هذا المحور مارتا وأبانوفر ، من خلال تصويره لكثير من الشخصيات ، وأهمها فيلامينة وآخيل· الفصل الاول يبدأ بقصة فيلامينة وأرمان ، وينتهي بمشهد أبانوفر يعارض قرار المجمع المقدس باعتباره « ضد الوطن » · ثم يلي المنظر مباشرة مشهد آخر لفاوستينا وموقفها من الحركة الثورية · ثم يقابله مشهد ثالث لآخيل وموقفه القيادي من الثورة · لقد أجلت لنا هذه المواقف من هي الراقصة مارتا التي تصفها زوجة الوالي بأنها ساحرة ، وأسهمت في تكوين شخصية أبانوفر الذي يأمر روستيكان باعتقاله ، فيصدر آخيل قرارا باعتقال روستيكان · هكذا كان التتابع والتقابل والمفارقة منهجا موفقا في التعبير عن أصالة هذه الشخصيات منفردة ، ثم في صياغتها للشخصيتين الرئيسيتين في الدراما · ان أبانوفر الذي عارض المجمع المقدس في الفصل الاول لانه « ضد الوطن » يصر على تقديم فيلامينة الى محكمة الشعب لانها ارتكبت عملا ضد الوطن · وفاوستينا هي زوجة آخيل ، ولكنها « عدوة » الثورة ، فينبغي التحفظ عليها في معسكر الاعداء ، مهما تعذب القلب

الروماني بين أضلع آخيل ٠

ويبدأ الفصل الاخير بمأساة فيلامينة وبكائيات زميلاتها ، وينتهي بمأساة آخيل بين الرومان والمصريين ٠ ولكن هاتين المأساتين كانتا بمثابة الاطار للمأساة الكبرى٠ فليست المأساة هي زواج فيلامينة وهروبها مع أرمان ٠ كما أنها ليست التقدير الخاطىء للمعركة من جانب آخيل وقواده الرومان مما أدى للهزيمة ٠ ولكن هذه الاحداث جميعها هي القالب الدرامي للتراجيديا ، هذه الاحداث تعود بنا الى مارتا وأبانوفر ٠ ان فيلامون يروي لنا في بداية الفصل الثالث ما شاهده من انفعالات أبانوفر لحظة الحكم باعدام شقيقته (ص ٩٧) :

« كان يبكي كالنساء ، كانت دموعه تجري على لحيته الكثة وتنهمر على بردته ، كان لا يقول الا شيئا واحدا : ارحمها يا رب ٠ خذها الى جوار مريم ٠ كاد يجن٠ أخذ يجادل ربه ويقول أشياء تشبه الهذيان ! سمعناه يقول : يا الهي لماذا نزلت في بني اسرائيل ولم ينزل في هذا الوادي المقدس ؟ محال أن يكون المسيح يهوديا ! كان يصرخ : الله نزل في مصر ! الله نزل في مصر ! كل ذلك ودموعه تجري على لحيته الكثة السوداء ، على بردته ٠ كاد يعود الى آلهة آبائه : يقول مريم ، فنسمع ايزيس ٠ يقول المسيح فنسمع أوزوريس ٠٠ ثم سقط مغشيا عليه ، ولم يفق الا بعد أن جاءت مارتا مع الظلام وغسلت قدميه بالطيب ، ثم انصرفت مع الصباح »٠

هنا يتوقف الانسان كثيرا ، وهو يتأمل مارتا هذه التي قليلا ما تظهر على المسرح ، رغم الدور الكبير الذي تقوم به ٠ ان الراهب المسيحي الذي يصرخ : الله نزل في مصر ! المجد لك يا فرعون ! يستحيل أن يكون هو أبانوفر ، الرجل الظامىء الى المرأة ٠ وعندما تعود مارتا اليه في الظلام لتغسل قدميه بالطيب ولا تنصرف الا في الصباح ، محال أن تكون هي الراقصة « المسيحية » التي تهوى الامير وترفض الراهب ٠ وانما نحن نكتشف في المطابقة الكاملة بين ليلة عايدة مع حسن ، المطارد من السلطة ، وليلة مارتا مع أبانوفر ،

المطارد من الكنيسة ، جوهر العلاقة العميقة بين مصر الثورة ومصر الفكرة · و « الفكرة » لا تظهر كثيرا بل تترك للجسد حرية التعبير بالحركة · كانت مارتا « في مكانها تحمي البرج في رأس التين » (ص ٩٨) وأبانوفر على رمال كيلوباترة يخطط بعصاه معالم الثورة · فاذا هدد العدو الميناء ، واختطفت مارتا ، سارع أبانوفر الى تسليم رأسه بدلا منها ، وسارعت العين الانسانية في مانيتون تقول (ص ١١٠) : هذا جنون · مارتا لا تساوي أبانوفر ! فيجيب الراهب ليفتح العيون جيدا : مارتا ؟ مارتا روح الاسكندرية وأبانوفر جسدها ، هل فهمت ؟ نعطيه الجسد ونسترد الروح ! هذا هو جوهر العلاقة العميقة بين مصر الثورة ومصر الفكرة · انه « الفداء » الذي قامت به العنقاء ما أرادت لها الحياة أن تبقى ، والذي تقوم به حمامة الروح القدس في رؤيا أبانوفر وهي تغني أنا القربان ! أنا القربان ! الفداء الذي قامت عليه الفكرة المسيحية ، يقوم لويس عوض باسترداده الى حصيلة الفكرة المصرية · فلئن كان المسيح والصليب والروح القدس وبقية العناصر المكونة للهيكل المسيحي قد استعيرت من ايزيس وأوزوريس وحورس والصندوق العائم ، فان الراهب يسترد « مصر الفكرة » من بين مسوحه السوداء والامبراطورية الرومانية لتبقى كما شاء لها المؤلف « عقل العالم وضميره » (ص ١٢٥) · ولم يكن هذيانا أن يقول الراهب : لا رحمة · لا رحمة · الله لا يرحم · لا رحمة · لا رحمة·· عذبني يا الهي ·· في قاع الجحيم حتى أتطهر· حتى تظهر علامتي · نعم سأنتظر حتى تأتي مارتا (يبتسم) كالملاك الازرق وتطفىء بأنفاسها العاطرة نيران الجحيم ·· وبعد أن أمضي قولوا: كان أميرا نسبه حائر بين الارض والسماء (ص١١٢، ١١٣)·

ماذا تكون علامة الراهب ؟ ان مارتا تعود من أسر الرومان لتحكي عذابها لأبانوفر : كووا جسدي بأسياخ الحديد (تبتسم) ولكني كنت قوية لأني أحمل وديعتك ·

أبانوفر : نعم ·· نعم ، أعرف ذلك ، احرصي عليها ·

مارتا : كما تحرص الارض العطشى على بذرة الحياة ·

أبانوفر (وكأنه يكلم نفسه) : ولماذا لا تحـرصي عليها ؟ لقد دفعت الثمن (ص ١٢٠)·

ويسألنا الفنان على لسان الراهب : أبانوفر هو جثة هامدة ، أما مارتا فهي روح الوادي ·· أنفاس الحياة ·· السماء الزرقاء·· خضرة الحقول··هي الطمي المقدس· بذلت جسدها لتعطي المساكين، لتطعم الجياع ، لتشفي المرضى ، لتحيي الموتى · هي القربان المقدس· والقربان لا يقدم مرتين · هل فهمتم الان لـماذا يجب أن تحيـا ؟ هي الملاك الحارس ، من المعبد ، من الدير ، من مغاني السمار ، من كل مكان ·· تنشر جناحيها على الوادي الامين · وكأني بلويس عـوض يصرخ : ان مارتا حين بذلت الجسد لتحيي المـوتى لـم تكن امـرأة فاضلة فقط ، وانما كانت « الفكرة » التي تجسدت ، وبذلت الجسـد (وستظل تبذله في صور عديدة) فداء للدنيا ·· تماما كما تجسـد الله ، الكلمة ، الفكرة في الاسطورة المسيحية ، ثم رفع عـلى عـود الصليب فداء للعالم · وكأني به يصرخ ثـانية : ومارتا اذن ليسـت راقصة ، وليست راهبة ·· ان صوتها قد ينطلق من الدير أو مغاني السمار ·· انه ينطلق من كل مكان لانها ·· مارتـا ·· الفكـرة ·· مصر الفكرة تنشر جناحيها على الوادي الامين · وعلامة أبانوفـر اذن ، هي الوديعة التي عانى الراهب صراعا مريرا من أجل ايداعها أحشاء مارتا · الاضافة التي كافحت مصر الثورة من أجل اضافتها الى مصر الفكرة · وكان فداء أبانوفر هو جوهر التفاعل بين الثورة والفكرة ، جوهر النسب الحائر بين الارض والسمـــاء · لذلك تمت العلاقة بين مونا وحسن في هالة نورانية من القداسة ، وبذل حسـن من نفسه قربانا غداة تركه علامته ، غداة تركه الوديعة · وتـلاشت غيرة أبانوفر من قسطنطين ، فيقول لمارتا «وحين يعود سيفرح قلبه» وهذه هي النتيجة الطبيعية للفداء · النتيجة التي أومأت اليها مارتا لحظة أن صوبت عيناها في عيني الامير ، ولحظة ان اعترفت للراهب

بهواها ، ولحظة أن اختلطت عليها الرؤية بين صوت المسيح ووجـه قسطنطين · هذه اللحظات التي لم يدركها أبانوفر وأدركها الضابط المصري أبيب حين قال (ص ١٢٣) « لا · هو أعطى الجسد لنستـرد الروح ، ليبقى الحب على وجه الارض ، ليمشي الحب بين الناس · مارتا عرفت ما لم يعرفه الراهب » · أجل ، لقـد أدركت مارتا في قيادتها للصراع بين نفسها وبين الراهب ، متى تحق له الحياة التي قضى عمره يطالب بها · ولقد أدرك أبيب ما عرفته مارتا ، في قوله لمانيتون (ص ١٢٥) : « لا تجزع على كتبك يا مانيتون · كم احترقت قبل الان وكمستحترق، هكذا تسخر الالهة كل غاز يضرم فيها النار، لتذكر العالمأننا عقل العالم وضميره، وما دام فيمصر حيفليحرقوا، وليحرقوا ، فاننا لن نتعب من البناء » · لذلك يتجرع أبانوفـر سـم الفداء وتتحشرج الكلمات في فمه: « الليل ثقيل · الليل ثقيل· النور· النور · أين النور · مارتا ، أزيحي الستار » (ص ١٢٣) · ويموت أبانوفر ، ليستأنف دامون القتال من طيبة ، وفريسكا يزحف برجاله الى قنط ، ويهرول أبيب الى أبو صير ، ويقول آريوس (ص ١٢٦) « أما أنا فباق في الاسكندرية ، أمشي مستخفيا عن العيون ، أطـرق كل باب أجفف الدموع ، وأبشر بالامـل الجديد » ·· الامل الـذي رشفته مارتا من عيني قسطنطين ، فلم ير أبانوفـر ـ الرجل ـ الا نظرات امرأة عاشقة ، ولم نر نحن الا رمزا للبطل والزعيم القادم ، ولم ير المؤلف الا رمزا عميقالصلة بالدورة الحضارية لمصر الفكرة·

والفنان لويس عوض يتيح لنا الفرصة كاملة لاستجلاء رموزه بواسطة منهجه في التعبير · فقد آثر في صياغته لشخصية مارتا أن يختارها غريبة منذ البداية ، تبذل نفسها من أجل الفقراء · وعمـد الكاتب لأن ينطق الراهب رؤياه الرمزية في حضورهـــا ، فتمتمت « آمين » ، ثم كشفت لنا الاحداث صورتها الرامزة بعد ذلك · وقـد أسهم هذا الاسلوب في تفصيل العلاقة بين الجانبين الرمزيوالانساني في الشخصية ، كما أسهم في ابقاء المسرحية بعيدا عن التحول الى

مجموعة من الاشارات الغامضة · بل كان يتطور بهـــا من انسانية عادية غريبة بعض الشيء ، الى التركيز على الجانب القريب منها ، الى تكثيف رمزيتها في صورة مستقلة عن الصـــورة الانسانية · هكذا تحولت مارتا من : ١ ـ راقصة مسيحية تعطف على الفقراء · ٢ ـ الى أن ينصهر هذا العطف في قيادة ثورة من أجلهم · ٣ ـ الى أن يفتديها أبانوفر لانها روح الاسكندرية وأنفاس الحياة والنور الذي يراه في لحظاته الاخيرة ، لحظات الفداء · وفي ذلك كله كانتمارتا تغيب كثيرا عن المسرح ، فهكذا مصر الفكـــرة تتجسد كثيـرا على الارض ، وتنزوي كثيرا في السماء · لنصدق أبانوفر حين يؤكد أن مصر الثورة كالامير ذي النسب الحـــائر بيـن الارض والسماء · وهكذا ـ أيضا ـ لا نرى قسطنطين الا مرة واحدة ، فتهواه مـــارتا منذ اللحظة الاولى ·· تهوى الامـــل الجديد الذي يبقى من أجـله اريوس مستخفيا عن العيون يطرق كل باب ، ويجفف كل دمعة · ان مصر لم تنهزم ، بل ان رسول العدو يقول لها (ص ١٢٦) « ستلقون في جب الأسود ، وتقلون في الزيت المغلي ، لتنكـــروا اسم مصر ، فينكر بعضكم ، ويصمد الاكثرون » لأن مارتا ما تـــزال في دنيانا ، حمامة الروح القدس القادمة من المشرق ، من معبد الشمس · وفي طائر العنقاء الذي يبني عشه في نفس المكـــان ، ليحتـرق دائما ـ كمكتبة الاسكندرية ـ ثم يعيش من جديد ، والى الأبد ·

وقبل أن ينزل الستار على الفصـــل الاخير تكون البطولـــة التراجيدية للدراما قد تكاملت في شخصية أبانوفر · وربما كان دور الفرد في التاريخ من وجهة نظر المؤلف (الذي أنطق حسن في العنقاء بما يفيد أن الثورة يستحيل انجازها بـدونه) يتفـق مـع تصويـره للراهب :

★ « الذي كان واقفا على رمال كليوباترة يخـطط بعصاه » ثـم يرسل فريسكا مع عشرة آلاف الى ترعـــة نـواكرتيس وراء أسوار المدينة « هناك انتظروا أشياء » (ص ٩٨) ·

★ « واذا سأله يومبيان (ص ١٠١) : لماذا تخليت عن البـرج، لا يلتفت اليه ولا يجيبه · واذا سأله سويروس : أين تعلمت العـلوم العسكرية ، ينظر اليه مليا ولا يجيبه ثم يفصح أخيرا عن مضمـون ظنه ، وتثبت الاحداث صحتها ، فيصرخ أبانوفر « انتم نيام · أيـن جواسيسكم؟ وراء المصريين ؟ الدمار يا مصر الدمار » (ص ١٠٤)·

★ ويوجه أوامره الى الجميع لتحصين المدينـة ، أما هو فـأين يكون ؟ يقول (ص ١٠٥) « أنا مع الشعب في كل مكان » ·

★ ويجيء رسول دقيانوس ليطلب الاسيرة فاوستينا مقابل المئات من الاسرى المصريين ، فيسخر أبانوفر من شيبو الصغير ، في تهكم الانبياء (ص ١٠٨) : « أنا لم أعرف الا قليلا · ومع ذلك أعرف أنك لم تأت هنا لتنقذ حياةفاوستينا ·· هو يبحث عن صيد ثمين ·· جاء يطلب أبانوفر »·

★ ويواصل سخريته (ص ١١١) : ألم يقـل لـك دقيانوس وأنت تغادر السفينة ، عدهم بأي شيء مقابل رأس أبانوفر ·· عدهم بتأمين آخيل ، عدهم بتأمين الاسكندرية ، عدهم برفع الحصار ، عدهم بأي شيء !؟

★ ثم يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن الامبراطور الروماني (ص ١١٣ و ١١٤) : وهو يخشى أن يدخل الاسكندرية على جواد أبيض فلا يجد أبانوفر ، يخشى أنه اختفى ، انــه أفـلت من يده ، دقيانوس لن يغمض له جفن حتى يفتك بالراهب اللعين ، هو يتخيـل أن أبانوفر يمشي بين الحقول ، يدخل الاكواخ ، يجوس بين الجند·· هو يعتقد أن لا راحة لروما ما دمت حيا ولكنه واهم (بصوت خفيض عميق) أنا أديت الرسالة ، اليوم كل مصري أبانوفر !

وما كان شيبو يقول (ص ١٢٤) : لو كان بينكم عشرة مثـل هذا الراهب العجيب ، لما وجد الرومان بينكم مكانا ! مـا كان رسول دقيانوس ليصف الراهب بهذه الكلمات ، لو لم يكن الكاتب يستهـدف بها رأيا في الدور الكبير الحاسم الذي يلعبه « البطل » في الثورة ·

غير أن تصوير ذاتية أبانوفر العبقرية ، على هـــذا النحو كان رداء ممتازا لشخصيته الفنية كبطل تراجيدي · فقد انهار البطل عند قدمي مارتا ، ينعي مأساة حبه ، وتجرع سما زعافا عند قدميها ثانية ينعي مأساة مصر · وبين مصير روستيكان واعـدام فيلامينـة وانتحـار آخيل وفداء أبانوفر ، تتجسد البطولـة التراجيديـة في شخصيـة الراهب · وهي جماع مكثف لبطولته « الانسانية » وبطولته «الثورية» معا · أبانوفر كان بطلا انسانيا منذ نبض قلبه بغـــرام مارتا ، الى بكائه كالنساء على اعدام فيلامينة ، الى تحطيم مارتا لغرامه البكر· صور الفنان بطله الانساني نموذجا بشريـــا يمقت الحب الخائـن للوطن ، ويتساءل : من قال أن الحب خطيئة ؟ ويعترف في مرارة : لست أطلب الا حقي في الحياة · وأبانوفر أيضا هو البطل الثـوري الذي يتلقى لعنات الكنيسة ، ويقود الشعب في معركة مسلحة ، ثم يفتدي مارتا ـ أسيرة دقيانوس ـ في نهاية المأساة · ولعل الصراع داخل الشخصية الانسانية ومتناقضاتها ، هو تجسيد للصراع الكبير بين البطل الانساني والبطل الثوري الذي تمثل في تقديمه فيلامينـة الى محكمة الشعب ونحيبه على اعدامها ، وبين غرامه اليائس بمارتا وفدائه لها في وقت واحد · واصطدمت بطولته كانسان بقوة الواقع الانساني ، واصطدمت بطولته كثائر بقوة ظروف الثورة · والتحمت البطولتان في تفاعل رائع جعلت من الراهب بطلا تراجيديا للدراما·

وينسدل الستار الاخير ، لنلتقي بالدكتـــور لويس عوض في نبذته التاريخية التي يقصر فيها حق الفنان « على التفسير والتأويل سواء في الاحداث أو في السلوك أو في النوازع أو في الغايات أو في تصوير الشخصيات الانسانية » (ص ١٧٥) · ويظن القارىء ـ على ضوء هذا الرأي ـ أن الراهب ما هو الا تفسير للمرحلة التاريخيـة التي صورها المؤلف · بينما يقول الدكتور في مكان آخر (ص١٤٢): « ما كل هذه الحقائق والاساطير التاريخية الا اطار المأساة » ·

والحق أن الفنان قد أخذ بالاتجاهين معا ، كما قلت في مقدمة

هذا البحث · ان الراهب تفسير فني لاحدى مراحل مصر القبطية ، كما يدلنا الى ذلك منهج الفنان في توجيه الحوادث والشخصيات · منهجه الذي صور مواقف الرومان، وطبيعة آخيل، ومصلحة مانيتون، ووضع الامبراطور ، ورمزية مارتا وأبانوفـــر ، وتحركات الشعـب المصري · منهجه الذي قال لنا بالتحديد أن هذه الحلقة من سلسـلة الحلقات الاستقلالية للشعب المصـــري عـــاصرت مرحلة تفكـك الامبراطورية وتعاظم ثورات العبيد وتعاظم الصـــراع بين الـــولاة الرومان والاباطرة للدرجة التي تدفعهم – تدفع الـولاة – الى تبني الحركة الثورية في أغلب الولايات · قال أيضا أن الفئات الاجتماعيه المستفيدة مباشرة من الثورة هم النبلاء المصريون ، أما الشعب فهو وقودها ·

غير أن الراهب قضية فكرية صاغها المؤلف من التفاعل الجدلي العميق بين مصر الثورة ومصر الفكرة ، وما تولد عن هذا التفاعـل من « الفداء » الذي يصوغه لويس عوض جوهرا لنظرية الخلود التي يقدمها لنا في هذا الاطار الدرامي · فهو لم يعد يرى الفكرة المصرية قضية قومية ، وانما هو يرى مصر الفكرة التي ستظل أبد الدهر عقل العالم وضميره · ولا تنبع مثالية هذه الفلسفة لمجرد اتخاذها الخلود محورا أساسيا لحضارة الانسان الفكرية ، وانما لاتخاذها من الفكرة أساسا للحضارة الانسانية · ان الفكرة عند لويس عوض قريبة جدا من فلسفة هيجل ، في كونها تتجسد بين حين وآخر في مظاهر مادية كالثورة ، فتبني العنقاء عشها وتسقط حمامـــة الروح القـدس في البركة ، ويستلهم ابانوفر روح مارتا في قيادة الثورة ، ثم تنطـلق الراقصة المسيحية الى الدير لتحفظ الوديعة · لذلك كان اهداء المؤلف مسرحيته الى آباء الصحراء (الذين حفظوا مصر من روما وبيزنطة) مقدمة رامزة لذهاب مارتا الى الدير ، فلم يكن ذهابها شبيها برحـلة تاييس الى أحضان المسيح ، وانما هي مصر الفكرة في طريقها الى مرحلة كمون ، الى أن تظهر من جديد ، وهكذا · ان الفرق بين الفكرة

الهيجلية ونظرية الخلود عن لويس عوض ، هو ان الفكرة المطلقة عند الفيلسوف الالماني تجسدت بصورة نهائية في الدولة البروسية، بينما فكرة الكاتب المصري ما تزال في دورتها الجدلية مع احداث الوادي المقدس ٠

ومن هنا الدلالة الاجتماعية والسياسية لمسرحية الراهب :

★ فالحركة القومية على النطاق العربي تنصهر رويدا رويدا ، وأصبحت المنطقة العربية على درجة كبيرة من الوعي بدورها نحو المسالة الوطنية ، والوعي بالقيمة العظمى للتيار الحضاري المشترك بين أبناء المنطقة في النضال القومي ٠ والوعي بأن هذا التيار الحضاري يقيم دعائم القومية العربية التي ما تزال في دور التكامل والتكوين ٠ لذا لم يعد للفكرة المصرية دورها القديم في تطور الحركة الوطنية ، ولذا أيضا لم تعد مصر الثورة تعبيرا صحيحا عن حركتنا الثورية المعاصرة التي اتسعت دائرتها فشملت المنطقة العربية باكملها ٠ والراهب ، من هذه الزاوية ، تتخلف كثيرا عن اللحاق بتطورنا القومي لسببين : أولهما وقوفها عند حدود مرحلة تاريخية متخلفة ، كانت الفكرة المصرية بالنسبة لها تمثل مرحلة تقدمية في تاريخنا القومي ٠ وبالتالي فهي تجمد كفاحنا الوطني وتعزله في قوقعة حتمية الزوال ٠ ولا شك أن المؤلف ـ وهو في مقدمة صفوف كتابنا الوطنيين ـ لا يدرك أن المنهج الانطوائي في التفكير القومي (فضلا عن أساسه الايديولوجي الخاطىء) يلتقي موضوعيا مع المناهج المعادية لتقدمنا الحضاري ٠

وانعكس مفهوم المؤلف لدور الفرد في التاريخ من خلال تحديده للسمات العبقرية في البطل الثوري على أنها العامل الحاسم في نجاح الثورة ٠ فلو أن خطة أبانوفر هي التي نفذها الجميع لنجحت الثورة ٠ ويلتقي هذا المعنى تماما مع ما نشره الدكتور لويس في مقال له بعنوان « المجتمع الجديد » جعل من الفكرة العبقرية الساكنة في عقل البطل عاملا حاسما في البناء الثوري ٠ وحينما يذكر أن

خمسين شيعة وشيعة كانت تتقاتل فيما بينها لاسترداد السلطة من الرومان ، وأن مدير جامعة الاسكندرية هو الـــذي يطالب بمجلس تشريعي في الاسكندرية ٠٠ حين يفعل ذلك فهو يصل برباط وثيق بين مصر القبطية والحركة الثورية المعاصرة ، وبين مفهومه للديموقراطية الذي أشار اليه في مقاله عن المجتمع الجديد وكيف أنها القضيـــة الملحة على وجدان المثقفين ٠ ولئن كانت ظروف الحركة الثورية في بلادنا مريرة للغاية ، فان الرؤية العميقة لمعنى الثورة سوف تغلب في نهاية الامر ٠ كما أننا على الرغم من ادراكنـا لخطـورة مـــدلول الديموقراطية عند المثقفين الا أننا ندرك في نفس اللحظة بقية دلالاتها عند الفئات الاجتماعية الاخرى ٠

قضية أخرى يعرض لها الدكتور لويس عوض في نبذته التاريخية (ص ١٣٢) حين يقول « ان الصراع بين الوثنية والمسيحية في تلك الفترة لم يكن في حقيقته الا صراعـــا بين الامبـــراطورية وعبيـــد الامبراطورية الرومانية الذين التفوا في جميع أمصارها حول الدين الجديد التفافهم حول لواء ثوري ينسفون به سلطان روما »٠ والغريب أن هذا الرأي يتناقض تماما مع كل ما جـــاء في المسرحية والنبـــذة نفسها ٠

فالاعتقاد الشائع بأن الاديان جميعها تعبر عن مراحل تقـدمية في تاريخ الانسان ، اعتقاد خاطيء بني على نظرة سطحية للعـــلاقة بين الفكر والواقع ٠ فلربما تظهر أفكار تقدمية في مرحلة ما ، ثـــم تبطش بها وبدعاتها أجهزة القهر والسلطان ، ويطويها التاريخ عـــن أعين الباحثين ٠ وربما ظهرت في نفس المرحلة أفكار رجعية، أتيحت لها فرصة البقاء ٠ فهل يعني انتشار الفكـــرة المسيحية أنها كانت تعبيرا تقدميا عن عصرها ؟ تجيب مواقـــف البطريرك من جانب ، ومواقف الشعب بقيادة أبانوفر من جانب آخر ، اجابة قاطعة بأن هذا ليس صحيحا ٠ فالافكار المسيحية المستخذية ، المستسلمة ، ناهضت في الواقع ثورات العبيد ٠ ان ثورة سبارتاكوس في روما ، وثـــورة

الشعب المصري في مسرحية الراهب ، لم تكن احداهما ترتدي ثيابا مسيحية ، بل ان كاتب النبذة التاريخية يؤكد أن الاكتشافات الحديثة أبرزت قوائم من أوراق البردي بأسماء شهداء وثنيين في مذابح دقيانوس التي يتخذ منها الاقباط تاريخا قوميا · بل يؤكد الكاتب — وأنا أوافقه — على أن بعض الأباطرة ، مثل قسطنطين ، اعتنقوا المسيحية كاجراء سياسي يحول دون انهيار الامبراطورية · ولقد اكتشف السادة في المسيحية سلاحا روحيا لاخضاع العبيد ، ولمتكن محاربتهم لها في بادىء الامر ، الا تعبيرا أصيلا عن الحرص الاعمى على العقيدة القديمة لقوة سلطانها الروحي على مر العصور· ولست أعتقد أن لويس عوض يدافع عن لواء المسيحية الثوري على أنه الفكرة المسيحية التي قالت بها الاناجيل · وربما كان يقصد الفكرة المصرية التي ارتدت في الدراما مسوح الرهبان · وهنا يكون الموقف مختلفا من القضية المطروحة · أي أن الصراع بين الوثنية والمسيحية لم يكن تجسيدا للصراع بين الامبراطورية وعبيدها · فالمسيحية المصرية التي عبر عنها في المسرحية أبانوفر وآريوس تعبر عن مرحلة جديدة من مراحل تطور الفكرة المسيحية حيث كانت تلعب دورا تقدميا لا نستطيع أن ننسبه الى الجانب الايجابي الضئيل في المرحلة الأولى للمسيحية ، وان كان هذا الجانب هو الجذر الموضوعي للحلقات التقدمية في تاريخ الفكر المسيحي الذي بلغ قمته الايجابية في ثورة الراهب الالماني لوثر ، والذي عبر عن احدى مراحله فقط في ثورة الراهبين أبانوفر وآريوس في مسرحية لويس عوض · وبالتالي لم تكن المسيحية عاملا فكريا في اشتعال ثورات العبيد ، وانما كانت هناك عوامل أخرى كثيرة كامنة في تناقضات المجتمع العبودي نفسه·

ونتساءل من جديد : أين تقف مسرحية « الراهب » من تطور المسرح المصري الحديث ؟ أن بهتان الكثير من الشخصيات وانخفاض المستوى الدرامي لبعض الاحداث ، لم ينف عن المسرحية قيمتها الفنية الكبرى من عدة زوايا :

١ ـ أن الفنان وصل دون افتعال بين مسرحنا المحلي والمسرح العالمي المعاصر، بأن انتشل المسرح العربي من وهدة التقليد والمحاكاة الميكانيكية الى اكتساب مقومات المسرح المعاصر، ومن سمات العصر نفسه ، وذلك بتكثيف قضية فكرية ملحة ، يبعـــد اطارها الفني عن الاستغراق في جزئيات الحياة اليومية الصغيرة ٠

٢ ـ أن المسرحية نقطة تحول في تاريخنا المسرحي ، بارسائهـا معالم مرحلة جديدة محددة في المسرح العربي الذي كان مبعثـراً من قبل بين ملامح باهتة الاتجاهات غير واضحة لفن الدراما٠ والمسرحية عمل تقدمي من هذه الزاوية ، لاتخاذها البناء الدرامي الحـــديث نقطة للانطلاق بالمسرح المحلي الى آفاق أكثر رحابة وعمقا ٠

٣ ـ ان الراهب شهادة الميلاد للبطل التراجيدي في الـــدراما المصرية ٠ فقد خلا تاريخنا المسرحي من البطولة التراجيدية لغيـاب « الاصالة » عن النماذج البشرية ، والفهم العميق للتكوين الفلسفي والرمزي لأبطال التراجيديا ٠

وبعد ، فاذا كانت المسرحية الاولى للدكتور لويس عوض قـد احدثت هذا التطور الهائل في مسرحنا الحديث ، فان اعماله القادمة سوف تسهم بفعالية اكبر في تطوير المسرح العربي ، حتى يتـــلاشى « مركب النقص » الذي تولد في تاريخنـــا المســـرحي نتيجة لسبق الحضارة الفنية في أوروبا ، التي ما كانت تقارن بالمرحلة الحضارية التي نجتازها ٠

سجن القناطر الخيرية ـ يناير ١٩٦٢
نشرت بمجلة « أدب » اللبنانية ربيع ١٩٦٢



صفحة مجهولة من تراثنا المسرحي

ربما لا يذكره الان أحد من شباب هذا الجيل ، الا اذا صادف اسمه في بحث من البحوث التاريخية والاكاديمية · رغم ان شبلي شميل كان ـ منذ نصف قرن او يزيد ـ نجما لامعا في سماء الفكر العربي ، ثم اسرعت الايام وطورت ما وفق اليه تطويرا كاد يقطع الصلة بين الجذور والفروع · بالاضافة الى ذلك فان ابناء الجيل الماضي لا يذكرونه الا مفكرا اجتماعيا يصل ليله بنهاره في الدعوة الى نظرية التطور ، ولا يكاد يوجد من بينهم من سمع به أديبا، بل وكاتبا مسرحيا ··

على أنه يجمل بنا أن نقول في الرجل كلمة تعريف ، قبل أن نعرض لعمله المسرحي الوحيد الذي تركه لنا · فشبلي شميل هو احد المثقفين العرب الذين وفدوا من « الشام » الى مصر في اواخر القرن التاسع عشر ·· ولكن بضاعته لم تكن الادب أو الفن كالغالبية العظمى من زملائه ، وانما كان العلم والاتجاه العلمي والعقلية العلمية بمثابة المحور الذي تدور حياته من حوله ·· وان اتخذ من الصحافة ـ حرفته المفضلة ـ منبرا فبدأ بهذه الدعوة الجديدة التي لقيت في حينها مقاومة عنيفة ، لما تضمنته صياغته اللغوية من عبارات صريحة وما تضمنت أفكاره من حجج عقلية جريئة ، صدمت جميعها المجتمع المستقر الآمن ، وبلبلت الوجدان المطمئن الغافي · وأقبل شبلي شميل على أمهات الفكر المادي ينقلها الى العربية ، حينا بتفاصيلها ، ويوجزها في معظم الاحيان · وكانت مجلة « المقتطف »

هي لسانه الناطق بآراء بوخنر تارة وبحوث داروين تـارة أخـرى، ولم يعزل الدكتور شميل دعوته « العلمية » عن دعوته «الاجتماعية» فكان يردف نداءاته العنيفة بالسلوك والتفكير وفق المنهج العـلمي، بنداءات لا تقل عنفا بالسلوك والتفكير وفق المنهج الاشتراكي ، وهو يعد من اوائل الذين استخدموا لفظة « الاشتراكية » بمعناها الحديث في اللغة العربية · وقد ترك لنا مجلدين من مقالاته التي نشرها حول الاصلاح الاجتماعي واللغوي والديني ، وكان فيها رائدا متقدما في التفكير العصري ، لا تخلو كتاباته من تطرف خاصة حين يشتبك مع معارضيه في معارك عنيفة ، ولكنها أيضا لا تخلو من نفاذ البصيرة والشجاعة النادرة والايمان بما يقول · على ان شبلي شميل لم يركز على الوجه الاجتماعي من دعوته بقدر كاف ، لان هذا التركيز كان من نصيب الوجه الفلسفي ·· وتلك على وجه التحديد كانت نقطـة البدء في صراعه الطويل مع خصومه المفكرين الذين تمكنوا من النيل منه لانهم كانوا يعبرون عن فكر الغالبية الساحقة في مصر عند نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي ·

والذي يعنينا هو ان احدا من مؤيدي شميل أو معارضيه لـم يذكر لنا – ولو بشكل عابر – انه كان من « هواة » المسرح والمؤلفين فيه · وباستثناء القصيدة الفلسفية التي لم يفهمها سلامة موسى، لا يذكر لنا أحد من معاصريه ، ولا تذكر لنا كتاباته العديـدة ان الادب كان ضمن اهتماماته الرئيسية في الحياة · لذلك فان عثوري عـلى هذه المسرحية التي كتبها تحت عنوان « المأساة الكبرى » جدير بـأن يلفت نظر الباحثين الى هذا الجانب المجهول في تاريخ شبلي شميل· والنسخة التي عثرت عليها من المسرحية تم نشرهـا كما جاء فـي الصفحة الاولى عن « مطبعة المحروسة » ويذكر المؤلف في خاتمتها انه أتم كتابتها في ١٥ اغسطس ١٩١٥ ·

و « المأساة الكبرى » فيما يبدو هي اخر أعمال شبلي شميـل، فقد مات بعدها بزمن قصير · وتدور أحداث المسرحية حول الحـرب

العالمية الاولى ، مما يتطلب منا تذكر كلمات قالها عنه سلامة موسى بصدد انفعاله العنيف بهذه الحرب للدرجة التي أحدثت له هزة عصبية لازمته حتى الموت · لم يكن هذا موقفا تجريديا من الحرب بشكل عام ومطلق ، وانما كان — في نفس الوقت — موقفا سياسيا ضد المانيا· وهذا هو الضوء الاول الذي ينير لنا السبيل الى مسرحية « المأساة الكبرى » ·

ولعل المقدمة القصيرة التي كتبها في بداية المسرحية (من ص٣ الى ص ٨) تلقي مزيدا من الضوء وتكشف عما خفي من معتقدات الدكتور شبلي شميل ، فهو يتحدث اول ما يتحدث عن تكنيك المسرحية فيقول : « وضعت هذه الرواية في الحرب الحاضرة وجعلتها على اسلوب الروايات التشخيصية لكي أجعل لاشخاصها في كلامهم وافعالهم صورا خاصة تدل عليهم وتنطق عنهم بلسانهم لتكون العبرة من ذلك في معرض الفكاهة أوقع في النفس » ·· وهي عبارة تكاد تكون نشازا في ذلك الوقت الذي لم يسمح لخشبة المسرح أن تكون اكثر من امتداد لصالة الملهى ، او في احسن الاحوال منبرا للوعظ والارشاد · والغريب حقا أنهم طوعوا أعمالاً عظيمة — سواء من المسرح التراجيدي او مسرح الفودفيل — لهاتين الغايتين عن طريق التعريب والتعريب بتصرف ، من هنا تأتي قيمة الجانب الفني في مسرحية شبلي شميل من خلال صياغته النظرية التي يستطرد في سردها قائلا : « ان المسرحية تشتمل على قسمين : « قسم حقيقي وصفت فيه مقدمات الحرب والاعمال التي جرت فيها · وقسم تخيلي منتظر جعلته توطئة (للمحاكمة) المقصودة من كل هذه الرواية » · ويحدد الهدف والمضمون العام من المسرحية بقوله : « عسى أن تنجلي هذه الامور الاجتماعية البسيطة للجمهور فيصون نفسه ومصالحه من عبث العابثين وينزه مداركه عن أن يكون كالآلة العمياء في ايدي السفاحين المخربين » · وهو يقصد بالطبع سادة المانيا من الطغاة الذين جربوا « المحاولة » الاولى في غزو العالم والقضاء على

الديمقراطية . أما الاهداف التفصيلية للمسرحية فيوجزها في اربع نقاط : الاولى : « ان أصف وصفا سيكولوجيا أخقيا الاشخاص الذين ذكروا فيما ينطبق على اخلاقهم ومطامعهم واحلامهم ومراميهم على ما فيها من الغرابة والحمق اليوم للتنفير منها » . والثانية : « أن أصف الوقائع بالاشارة اليها وصفا تقريريا في الجانب الحاصل منها ، ويكاد يكون نتيجة لازمة في الباقي غير الحاصل بناء على انه في حالة الاجتماع ــ يعني المجتمع ــ الحضرة لا يجوز ان تصح نتيجة اخرى مهما تقلبت أحوال الحرب ومهما طال أجلها ». والنقطة الثالثة : « ان أشير الى بعض انتقادات في أمور اجتماعية كائنة لانها كانت لا تهضمها معدة الاجتماع الراقي » . والنقطة الرابعة والاخيرة : « ان أبحث بحثا سوسيولوجيا اجتماعيا فيما يجب أن تكون نسبة الامم بعضها الى بعض ولا سيما الراقية بناء على ما هي صائرة اليه طبقا لمرامي العلم الطبيعي الصحيح المفهوم كما هو لا كما يؤوله أصحاب الغرض وأصحاب النظر القصير ».

ان هذه الاهداف الاربعة التي قصد اليها شبلي شميل توضح في غير ما لبس انه كتب مسرحيته أساسا لتوصيل مجموعة من القيم السياسية والاجتماعية الى « الجمهور » الذي يتردد على « المراسح » في ذلك الوقت بصورة تجعل منها «قاعات» للاجتماعات .. فما يبدو لنا بعد ذلك من قيمة فنية في المسرحية يتخذ مكانا ثانويا بالمقارنة الى الفكر السياسي والاجتماعي الذي يدعو اليه المؤلف ، وكأن المسرحية مجرد « وسيلة » لعرض آرائه في الحرب والموقف الدولي عموما ، وانعكاساته على « الاجتماع » او المجتمع العربي . وشبلي شميل بثقافته الاوروبية هو أحد أبناء الشرق العربي من المثقفين الذين استلهموا قيمهم الاساسية في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي من التراث الغربي في السياسة والاقتصاد والفلسفة والاداب والفنون . لذلك كانت « الديموقراطية » بمعناها

الليبرالي هي جوهر الدعوة التي حمل لواءها هذا التيار «العلماني» من مثقفي النهضة العربية الحديثة ، والانطلاق من الديموقراطيــة والليبرالية يعني في المجال الدولي ان يقف المثقف العربي الى جانب الاقطار الاوروبية المعادية لالمانيا في حربين عالميتين متتاليتين ٠ أما في المجال الداخلي ، فان هذا المثقف يجد نفسه الى جانب « البنـاء البورجوازي » للمجتمع في مواجهة التخلف الاقطاعي ٠

لكن شبلي شميل وزملاءه من أمثال فرح انطون ويعقوب صروف، لم يستطيعوا تكوين مدرسة فكرية متكامــلة ، ولا مــدرسة أدبية متجانسة ٠٠ ذلك ان أعمالهم لم تكن تعبيرا عن اتساق في الفكــر يبلغ درجة المذهب أو الاتجاه ٠ وربما جاء تعرفنا المباشر على اعمالهم متأخرا نوعا ما ، ولكنه الطريق الوحيد الى التعرف على مرحلة هامة من مراحل تطورنا الفكري والفني جميعا ٠

ومسرحية « المأساة الكبرى » كما يصفهــا كاتبهــا « رواية تشخيصية في الحرب الحاضرة » وهي تقع في الطبعة التي اعتمــد عليها في هذا البحث بين ص ٩ و ص ١١١ ثم تنتهي بتذييل قصير في ست صفحات ٠

وتقع احداث المسرحية أو معظمها ، في قصر الامبراطور غليوم الثاني حيث لم يعد في مقدوره ان يؤجــل الحــرب أكثر من ذلك ٠ والتحديات من حوله تزين له النهاية المرجوة ، ويقرر أخيرا قــرارا لا رجعة فيه « فلأرين الجميع اني رجل هذا العصر الوحيد ، بل رجل كل العصور ٠ حتى لا يبقى عظيم يتحدث به النـــاس سواي لا من الغابرين ولا من المعاصرين » ٠ « وهو لا يرى في الحرب والنصــر عظمة المانيا وشعبها ، وانما يرى في الارهـــاب والدم عظمته هــو وحدها » ٠٠ « فليس أرهب للناس من التمثيل بالناس ٠ والعاجز من لا يستبد ٠ حتى أخضع الجميع لي وأصبح وحدي سيد هذا العالم» ٠ والامبراطور الالماني هو ظل الله على الارض ، وهو يعلم ذلك جيدا، ويجيد استخدامه بمهارة « أليس هذا هو النظام الالهي: الكل للواحد،

والواحد فوق الجميع : أليس كذلك يا الهي الشيـخ ؟٠٠ فلنقتسم العالم بأنصاف : لك ملك السماء ، ولي ملك الارض »٠٠ « ثم تظهر على خشبة المسرح شخصية أخرى هي « حكيم القصر » وهو لا يرى ما يراه الامبراطور ، لا يرى فيه نيرون هذا العصر، بل يرى فيه ظلالا من شخصية شمشون الذي حطم المعبد على رأسه وعلى رؤوس الاخرين ، ولا يصور لنا المؤلف هذا « الحكيم » على انه الضمير الخفي لغليوم ، بل هو الصدى الخافت لصوت الشعب ، ويدخل بعدئذ أمير القصر أو ولي العهد الذي يرجو أن تكون فرنسا من نصيبه فيفتح باريس ويغنم مفاتن المدينة العظيمة ٠ غير انالامبراطور يرى في ولي عهده – ولهلم – شابا نزقا طائشا غير جدير بقيادة الجيوش أو التربع على عروش الحكم ٠٠ بالاضافة الى أنه يخاف بينه وبين نفسه من أن تكون نفسه تحدثه بالانقضاض على العرش الامبراطوري في غفلة من الزمن ٠ ويسأل الامبراطور الامير ولهلم عن مبلغ استعداد الجيش لخوض الحرب ، فيطلب ولي العهد – في المنظر الثاني – أن يأتوه بالوزراء والقواد ، فيعيد الامبراطور سؤاله عليهم ، فيستعرض الجميع حالة الجيران : المتحالفون منهم مع المانيا كالنمسا وتركيا والخصوم كانجلترا وفرنسا وروسيا ٠ ويؤكد وزير الخارجية والمستشار الامبراطوري ان الموقف لم يكن مناسبا لشن الحرب كما هو الان ٠

ويختتم الامبراطور هذا المجلس بقوله « لا تنسوا اتكالي على حليفي الاكبر في السماء » ٠ ويردد ولي العهد « باريس ، عاصمة ملكي الجديد » ٠ ويظهر لنا الحكيم مرة أخرى وهو يتمتم بكلمات الدمار الذي سيحل بالعالم ٠

فاذا كان الفصل الثاني ، رأينا في منظره الاول المستشار الامبراطوري ووزير الخارجية وكبير الجواسيس ٠ وفيما يشبه المونولوج نستمع الى صوت المستشار يتهدج بنشيج تتسرب منه الكلمات بصعوبة بالغة ، فنعلم انه يرى في الامبراطور رجلا لا يقل

طيشا ونزقا عن ابنه ولي العهد · وان هذا الطيش سيؤدي بالمانيا الى هاوية بلا قرار ، ولكنه لا يجد مفرا من الاستجابة له بل وصياغة افكاره حسب الطلب والتفنن في تلبية الاوامر من قبل ان تصدر ، ويقطع عليه وزير الخارجية الاسترسال في خواطره حيث يلقي بنبا من سفيره في النمسا يقول بأن ولي عهدها سيقوم بسياحة في املاكها السلافية · وهنا يتفتق ذهن المستشار عن « الحل الالهي » لاشعال الحرب ، فيطلب من كبير الجواسيس ان يدبر مؤامرة لاغتيال الامير النمسوي اثناء الزيارة المرتقبة نتهم فيها السلافيين ونشير الى دسائس الصرب ونعلن الحرب ، ويشرح كبير الجواسيس تفاصيل المؤامرة فيعلق المستشار منافقا كبير الجواسيس : « بالحقيقة ان قوة المانيا الهائلة هي في جاسوسيتها المنظمة » · وفي المنظر الثاني نعلم مع الامبراطور بنتيجة المؤامرة – دون أن يعلم بالمؤامرة نفسها التي ظلت سرا بين المستشار وكبير الجواسيس – بل ان كبير الجواسيس يخبر المستشار بأن المؤامرة لم تنفذ وانما الموت قد حدث « قضاء وقدرا » دون تدخل منا يوخز الضمير ·· وهكذا يجد المستشار نفسه في حيرة من أمره وأمر كبير الجواسيس على السواء · ومن ثم يتحول المنظر الثالث الى المجلس الامبراطوري ، فيأمر كلا حسب اختصاصه بالوقوف على أهبة الاستعداد القصوى ·· لان الحرب باتت على الابواب ·

أما الفصل الثالث فيبدأ باحتجاج من ملك بلجيكا على طلب المانيا أن تجتاز حدود بلاده في طريقها الى فرنسا ، ولكن بلجيكا كانت قد اجتيزت من قبل أن يصل الاحتجاج ، فيوصي الامبراطور قواده خيرا بالعمل على ثلاث جبهات ، الروسية والانجليزية والفرنسية ، فان المجد الالماني في خطر داهم اذا لم تدك حصون هذه الجبهات الثلاث · ويتولى الامير ولهلم قيادة الجيوش المتقدمة الى باريس ، ولكن الانباء سرعان ما تصل بان الامور لا تجري وفق الخطط الموضوعة والامال المرجوة ·· فبالرغم مما حققه الجيش

الالماني من تقدم سريع في البداية ، راحت الصعوبات تتراكم أمامه كالمتاريس الضخمة التي لا سبيل الى اجتيازها ، المتاريس المكونة من الجيوش النظامية والمقاومة الشعبية معا · وهكذا تتوالى الهزائم بعد الانتصارات ، ويرتد الجنود الالمان على أعقابهم في كل مكان جسروا على انتهاك حدوده ، ويتم عزل قائد الجيش وولي العهد، ولكن احدى البرقيات تلطف الجو الخانق بغبار الهزائم ، فالبرقية تقول ان غواصة المانية دمرت الباخرة لوزيتانيا الامريكية ·· ويطلب الامبراطور أن ينشر النبأ في جميع الصحف ليرفع روح الشعب المعنوية · على ان البرقية تتلوها اخرى تقول ان الصحافة الامريكية ثائرة على المانيا وتلح في طلب ضمان يحمي المصالح الامريكية · هذا في الوقت الذي ترد فيه الانباء ان ايطاليا أعلنت الحرب بدورها على النمسا · وتطيش سهام الالمان في حملة « القنال » التي أكدت لهم ان المصريين يقفون في المحنة العالمية الى جانب الانجليز ·

ولكننا في الفصل الرابع نلتقي مع الامبراطور في الميدان الحربي حيث نراه يعدد لقواده « المراكز » التي لا يزال يستولي عليها جيشه بقوة واقتدار · ولا يكاد ينتهي من نشوة النصر المفتعلة حتى تسقط عليه الاخبار كسياط جهنمية لا ترحم : الدردنيل سقط والروس يتقدمون بسرعة أوشكوا بها أن يحتلوا ألمانيا نفسها ، والنمسا في ثورة أهلية والعائلة المالكة مهددة هناك في حياتها · على ان الطامة الكبرى حقا كانت « الثورة الشعبية » في المانيا ، اذ نرى الشعب الالماني اخيرا يثور على امبراطوره وترد الانباء من برلين عن الحشود التي تجمهرت هاتفة بسقوطه ، ويفكر المستشار في «التسليم بشرف» ولكن غليوم يسأله : « وأين الشرف ؟ » · ومع هذا تظل تنثال على مخيلته احلام العظمة المفقودة ·

وقبل أن نصل الى نهاية هذا الفصل في قصر الامبراطورية والجماهير تلتف من حوله ، تطوقه بارادة حديدية في الخلاص ··· نعلم ان « الدول » قد هزمت الجيش الامبراطوري نهائيا ، وانها

رفضت « التسليم بشرف » بل قبضت على المسؤول الاول كواحد من الجناة ومجرمي الحرب ، وتدهش الامبراطورة مما يتردد على السنة الجماهير التي تزأر في طلب الخبز والحرية والثأر لزهرة الشباب الالماني الذي تناثرت اشلاؤه في كل تراب أوروبا · ولكن دهشتها لا تطول وان زين لها أحد الجنرالات الخاتمة كما تهواها ، وكما تخيلها ولي العهد الاهوج ، اذ تصور ان « الدول » ستقمع الثورة الداخلية وتعيد الملك الى ولهلم ، وتعود هي « الملكة الام » من جديد ·· ويردد الامير في طيش « انت يا حضرة الجنرال منذ الان وزيري ومستشاري الخاص » ·

وتنتهي المسرحية بالفصل الخامس ، فصل « المحاكمة » التي ألفت من خمسة عشر محكما · سبعة من ناحية وهم مندوبو انجلترا وفرنسا وروسيا وبلجيكا والصرب والجبل الاسود وايطاليا ، وسبعة من الناحية الاخرى وهم مندوبو امريكا واليابان واسبانيا وسويسرا والصين ومندوب عن دول البلقان واخر عن دول الشمال، ويرأس هذا المجلس رئيس جمهورية « سان مارينو » والمدعي هو « الرأي العام » والمحامي هو « شبح الدهور في سالف العصور » · وينحصر الادعاء في نقطتين هما : جنون العظمة الذي أدى بغليوم الى الاجرام ، والاخرى هي جريمة المجتمع الذي منحه الفرصة لتحقيق جرائمه · ثم يقول ان المجتمع قد نال جزاءه بالاف الشباب الالماني الذي لقي مصرعه في ميدان القتال، والجوع والامراض التي استشرت بين مختلف فئات الشعب · أما الامبراطور السابق ، فان عقابه الوحيد ليس القتل ، وانما « النسيان » و « تجاهل » التاريخ له ، فلا يذكر اسمه أمام هذه الحوادث البشعة التي ارتكبها· ويعترض المحامي على هذا « العقاب » الغريب ، ويطلب بدلا منه ان يعزل من منصبه وينفى «تحت مراقبةأطباء دوليين» وتنتهي المسرحية·

قد يستغرب القارىء ــ كما يقول المؤلف في تذييله ــ أن يختتم مسرحيته على هذه الصورة عام ١٩١٥ ، ولم تكن الحرب قد انتهت

بعد ، ولم تكن هزيمة المانيا محققة • أما شبلي شميل فكان يرى ان « فشلهم في حملتهم على باريس يوحي بأنهم لن يستطيعوا تحقيق احلامهم ، وما انتصاراتهم الجزئية اليوم الا تطويل لاجل الحرب »• أما الجزء الاخر من نبوءته العجيبة فهي « ان الحرب لا تزال طويلة لان المانيا لا يبلغ بها الوهن حده في زمن قصير » ، ولقد بقيت الحرب فعلا الى عام ١٩١٨ أي بعد أن كتب المسرحية بسنوات ثلاث ، وبعد ان رحل هو عن عالمنا بعام كامل •

و « المأساة الكبرى » من الناحية الفنية أشبه ما تكون بحوار طويل عن بشاعة الحرب وعبادة الفرد ، كتلك الاعمال الحوارية التي عرفناها عند توفيق الحكيم فيما بعد حول الحرب والسلام في كتابه « سلطان الظلام » : فالمتحاورون اسماء لا شخصيات ، والاحداث أفكار لا مواقف درامية • وهي بذلك لا تخضع لبناء كلاسيكي في المسرح ، كما انها ليست تراجيديا خالصة أو كوميديا خالصة ، ان الامبراطور أو ولي العهد أو المستشار كلهم « أشباح » لشخصيات تاريخية عرفتها المانيا في بداية هذا القرن • ولكن الكاتب لا يتخذ من هذه الشخصيات الا جانبها الفكري المجرد ، أما تكوينها البشري الذي يميز غليوم عن أي طاغية آخر ، فهذا ما لم يدر بخلد مؤلف « المأساة الكبرى » لان ما كان يعنيه هو « عرض الاسباب » التي أدت الى الكارثة لأتبين التفاصيل المروعة التي نسجت منها لحمها الحي• واذا كان غليوم من أحد وجوهه ، سفاحا دوليا وحاكما طاغية ، فان تفصيل تكوينه الانساني كان جديرا بأنيضفي على الشخصية حيوية دافقة تجذب اهتمام المتفرج وتقنع القارىء • أما الاحداث فقد وصفها المؤلف بدقة حين قال ان جزءا منها يقع في اطار التاريخ الواقعي لمأساة الحرب العالمية الاولى ، والجزء الاخر يقع في اطار الخيال المتصور عن نهاية هذه الحرب •

ونحن نعلم ان الاجزاء الاخيرة في المسرحية ، لم تؤكدها احداث الحرب الواقعية وان انتهت بنفس الخاتمة التي تصورها

الكاتب وهي هزيمة المانيا· ومن الغريب حقا ان يجعل المؤلف من ثورة الشعب الالماني على الامبراطور الطاغية دعامة رئيسية في هزيمته، بينما نحن لا نرى أثرا لهذا الشعب طوال المسرحية · ولعل «المحاكمة» الاخيرة التي اجراها شبلي شميل ليست خيرا عن مثيلاتها من « المحاكمات المسرحية » التي يسهل انزلاقها الى مستوى « الخطب » التي يلقيها المدعون والمحامون ·

ونحن نجد امتدادا لهذه المسرحية في أعمال الحكيم التي تحدثت مرارا عن النازي · وهي تنطلق فكريا من نقطة العداء للحرب ، والدفاع عن الحضارة ، وهي تتحقق فنيا بالمحاورات الذهنية المجردة التي تسلب المسرحية كيانها الدرامي بشخصياته الحية ومواقفه المتحركة وصراعاته المتعددة الابعاد · ويظل هذا الامتداد باقيا الى يومنا هذا ، فنشاهد آثاره في مسرحية « الزلزال » لمصطفى محمود حيث لا تخرج عن كونها حوارا طويلا يتخلله مونولوج في بعض الاحيان · ولعل مسرحية « القنبلة الثالثة » لمصطفى مشعل هي المثال الجديد لهذا اللون من الادب المعادي للحرب، أو أدب السلام كما يدعوه البعض ·· فهذه المسرحية تتخلص من البرود والتجريد وتنتقل بنا الى لحظة انسانية عميقة ، هي لحظة القاء القنبلة الذرية على هيروشيما · وتجسد لنا شخصيات حية من لحم ودم ، ونعيش معها مجموعة من المواقف المليئة بالحرارة والحيوية ·

على أنه يتبقى للدكتور شبلي شميل انه اسهم بغير شك ، في وضع لبنة في بناء المسرح المصري عندما كان لا يزال واقعا تحت تأثير صالات الرقص والملاهي ، أو تأثير التعريب بتصرف ·· وما أجدر نقادنا ودارسينا أن يتناولوا مثل هذا التراث من جديد بالتأريخ والتقييم ، وأن يوجهوا عنايتهم الى هذا الوجه المجهول من وجوهه ·· فقد نهتدي الى تاريخنا المسرحي بصورة أفضل من تركه للقدر، والمصادفات ·

« الطليعة » المصرية
يوليو ١٩٦٩

صفحة مجهولة من تراثنا الشعري

لعلني لست مخطئا اذا قلت ان النقد العربي الحديث ، يخطىء في حق نفسه وفي حق الادب خطأ فادحا عندما يقتصر في أداء واجبه على متابعة تحتاج الى تكوين الرأي · ولا شك ان الاطمئنان الى رأي قديم أيسر منالا من الاجتهاد برأي جديد · ولكن ، لو أن الاطمئنان كان سبيل الادب والادباء ، لما تطور الفن ، ولولا الاجتهاد والتجديد لبقيت هذه العلاقة القديمة الجديدة بين الانسان والفن ·

وفي نقدنا العربي الحديث ، جهود غير منكورة في باب الاجتهاد ، غير انها من الندرة بحيث ان معظم النقد آثر الاسترخاء في باب الاطمئنان · ولذلك كثر حديث المعاصرين عن القدامى ولكن دون أن يضيفوا الى ما قيل عن هؤلاء في الزمن القديم شيئا أصيلا موهوبا · وعندما يولي نقادنا ظهورهم للقديم ، ويتجهون بالتقويم لادبنا المعاصر ، فان غالبيتهم تقتات على موائد السابقين في مناهج التحليل ·

لكل ذلك نرى الكثير من المؤلفات حول جهابذة التراث العربي في الشعر لا تضيف الى مرآى عيوننا شعاعا جديدا على ما ارتآه الجرجاني وابن قتيبة وابن الاثير وابن المعتز وغيرهم · كما نرى كثرة المؤلفات التي تدور حول البارودي وشوقي وحافظ من المحدثين، فلا نجد لمحة لم تخطر يوما ببال طه حسين أو العقاد · وهكذا يكاد النقد في بلادنا أن يدور في حلقة مفرغة حصادها أقل من القليل ·

ان رؤية الغابة من بعيد ، لا تكلفنا سوى شراء المنظار ، ولكن

رؤية الاشجار واحدة واحدة تحتاج منا الى مزيد من الجهد ، اكبر كثيرا من شراء منظار قديم · اقول ذلك وقـــد أصبحت مجموعة من « الاعلام » في حياتنا الادبية من المسلمات النقدية التي نتداولها ــ بصوابها وأخطائها ــ في يسر يسير ، بينما حياتنا الادبية أغنى كثيرا من هذه التعميمات التي درجنا اليها حتى بتنا من أمرنا عسر عسير·

في مقدمة هذه التعميمات، ذلك التقسيم أو التصنيف للاتجاهات الادبية الى كلاسيكية وورومانسية وواقعية ، وهو التقسيم او التصنيف المأخوذ برمته عن الغرب ·· أو ذلك التقسيـم والتصنيف الى جميل وقبيح ولفظ ومعنى وشائع ومبتكر ، مما أخذناه هو الاخر ، برمته، عن أسلافنا العرب ، ولا ريب انه ينبغي لنا ــ ويحق ــ ان ننفتح على تجارب الاخرين ، قدامى ومعاصرين · ولكن الانفتاح شيء والنقـل الحرفي شيء اخر · فالانفتاح هو احدى لحظات « الثقافة » وليـس بالثقافة كلها ، هو التفاعل بالاخذ والعطاء ، أما النقل الحرفي فهو اجتناب السير في طريق مجهول وايثار الســـلامة بالسير في درب مطروق ·

★ ★

تلك رؤوس موضوعات تحتاج الى عناء الدرس والتحصيل ، وهي الان بالنسبة لي ليست اكثر من جملة خواطر وانطباعات دارت برأسي وأنا أتوقف بين صفحات ديوان العرب عند شاعر ظلم نفســه قبل أن يظلمه غيره ، شاعر يضع النقد أمام الاحســـاس بالذنب في موقف بالغ الحيرة والتعقيد ، ذلكم هو الشاعر عادل الغضبان ·

ومن المفارقات حقا ، ان هذا الرجل بتواضعه المســرف ــ فهو لم ينشر ديوانه بعد ! ــ قد أدى في المـــاضي ، ولا يــزال يؤدي في الحاضر ، والارجح ان أثره سيمتد الى المستقبل ، ما لا سبيل الى نكرانه في حقل الثقافة العربية · ولو اكتفينا في هـــذا المقام بمــا قدمته يداه لجيل الاربعينات من هذا القرن ، بمجـلة «الكتاب» التي احتجبت عام ١٩٥٣ ، ثم للاجيال التالية ، بمجـــلة « اقـرأ » التي

تواصل الصدور ، ثم للادب العربي قديمه وحديثه بموقعه في « دار المعارف » ·· لو اكتفينا بهذا الحصاد الغـــزير والخصب معا دون بقية نشاطاته في مختلف الارجاء ، لاستطعنا بضمير مستريح أننعده واحدا من أهم المعالم البانية والباقية في تاريخنا الادبي ·

وسوف اقتصر هنا ـ الى حين أرجو أن يكون قريبا لأفيه حقه من التقييم ـ على جانب واحد من جوانب حياته العريضة الثريـــة ، هو فن الشعر · وذلك بالرغم من ان تراثه المنشور قد اغفل «الشعر» باستثناء « من وحي الاسكندرية » ـ وأكثـــر القصـــص والمسرحية والنقد ، فمن « أحمس الاول » الى « ليلى العفيفة » الى « تيودورا » الى « ماروسيا » الى « الشيخ نجيب الحداد » الى مؤلفاته ومترجماته في حقل التربية والتعليم ، كلها قد عرفت طريقهـــا الى النـــور · أما الشعر ، فلسبب أرجو أن تفصح عنه هذه الدراســـة الموجزة ، فقد عانى على يدي صاحبه تجاهلا واعتكافا ، مما أوقع النقد في حيـــرة خففت ـ فيما أظن ـ من وطأة الاحساس بالذنب ·

ولقد تلقى عادل الغضبان حاسة الذوق الادبي ـ وربما مـــلكة الخلق أيضا ـ عن اسرة عرفت بسعة الاطلاع ومحبة الثقافة ، ممـــا وفر له فيطفولته وصباه الباكر مناخا أدبيا صالحا لاستنبات مواهبه في الخطابة وقرض الشعر · وهو يذكر في هذا الصدد جده لوالدته، فقد رعاه طفلا وكان يصطحبه في غدواته ونزهاته ، وهو الذي أتاح له العدد الكبير من الكتب للمطالعة، وهو الذي عني بتحفيظه الشعر في سن مبكرة ، فكانت أول قصيدة حفظها عنه بائية ابن الفارض ، كما كانت القصيدة الثانية ميميته · ومثل هاتين القصيدتين ليس في متناول الاطفال لا روحا ولا لفظا · ولعل تصوف جده هو الذيحداه لأن يؤثر القصائد الصوفية ، ثم اتبعها بقصائد اخرى · أما فيمرحلة التفتح فقد اشتد عوده ، على أيدي الاب خليـــل اده اليســـوعي ، والخوري جرجس شلحت ، والشاعر قسطاكي الحمصي ، اذ علمــه الاول كيف يكتب وقد كان معتدا بنفسه لتفوقــه في اللغة العربية ،

وعلمه الثاني بحور العروض الستة عشر وما يطرأ عليها من علل وزحافات ، ووطد الثالث لديه حب اللغة • وسوف نلحظ الاثار العميقة المدى لهؤلاء الثلاثة على بنائه الشعري ، بالاضافة الىثقافته الفرنسية التي تلقاها وهو بعد تلميذ في المرحلة الثانوية ، اذ قرأ عيون الرومانتيكية والكلاسيكية لاربابهما من أمثال : رونسار وبوالو وكورني وراسين وشاتوبريان وهوجو ولامرتين والفريد دي موسيه وجوته وشكسبير وغيرهم • ولم تصادف أعمدة الرمزية والسريالية هوى من نفسه ، وان ظل متفتحا على آيات الابداع الفني أيا كان اتجاهه ، وأيا كان مصدره • ولقد ترك التراث الانساني عامةوالعربي خاصة ، بصماته واضحة على شعر عادل الغضبان ، ولكنها بصمات التفاعل الحي الخلاق الذي أثمر شيئا لا يمكنك رده ببساطة الى احدى الخانات التقليدية للنقد الاوروبي الحديث ، أو العربي القديم على السواء •

★ ★

اذا صحت القاعدة النقدية القائلة بأن لكل فنان عالمه الخاص، وان ثمة « مفتاحا » لهذا العالم ، لو عثر عليه الناقد لاستطاع أنينفذ الى أخفى الخفايا ، ولأمد قارئه وشاعره معا بأعمق الاسرار وأروعها •• أقول اذا صحت هذه القاعدة ، فاني أرجو أن يصدق حدسي بأن مفتاح عالم عادل الغضبان الشعري ، هو ذلك البيت الذي اختتم به قصيدة عنوانها « وطني » قال فيه :

العمر فان والحياة قصيرة
والخالدان عقيدة وشعار

في هذا البيت يوجز لنا عادل الغضبان ملمحا رئيسيا في فنه، هو هذه المطاردة الخفية التي يستشعرها أمامه وفي أعقابه ، ولكنه في اطار هذا الحصار المحكم ، لا يرى سوى « الصمود » طوق نجاة من هذه الدائرة التي تضيق وتتسع كلما حلا لها كجبر صارم أشبه

ما يكون بالقدر المحتوم · وبالرغم من ان هـــذا البيت قـد ورد في ختام قصيدة « وطنية » الا انه يصدق على مختـلف المستويات التي نسج عليها شعره· فنحن نستطيع ان نتتبع هذا الطراد ـمع لهاثنا ـ في قصائده العاطفية والاجتماعية والوجودية ان جاز التعبير عن ذلك اللون الفلسفي الذي اضفناه على شعره كما يتضـح في معارضته لابن سينا « النفس » · تتجسد هذه المطـاردة الاليمـة في قصائده الوطنية بان يظل الصراع بين الشعب والاستعمار في حدود الدائرة المعذبة من النضال الى الهزيمة · وتتجسد في قصائده العاطفية بين العاشق والحبيبة في حدود الدائرة المضنية من الوجد الى الهجر · وتتجسد في قصائده الوجودية بين الانسان والكون في حدود الدائرة الفولاذية من المهد الى اللحد · وهكذا تنسكب على شعره ، ايا كان موضوعه ، وايا كانت اوزانه وبحوره ، نغمة اسيانة تسري الحانهـا الحزينة في الصورة الشعرية فتكسبها حرارة الدمع المحتبس ·

يفتتح قصيدة « وطني » بقوله :

وطني متى القـاك مرعي الحمى
والاهـل فيـك اعـزة والجـار
اولسـت مهـدا للحضـارة والعـلا
من قبـل ما شـابت بـك الاقـدار
في كـل محـراب وكـل كنيسـة
اثـر تقصـر دونـه الآثـار

وهي مقدمة تشي بعصب الرؤية الرومانسية للحضارة والتاريخ: النظر الى الوراء حين تغيم الدنيا ويكاد المستقبل لا يبيـن ، فامجاد الماضي الباهرة « تعوض » ـ مؤقتا ـ عن الحـاضر المستبـاح ، والكئيب ، وتتكامل القصيدة فكرا ووجدانـا ، فيتخللها الكفاح في ساحات الوغى ، ولكن سرعان ما تختتمها كآبة اليأس :

والنفي اهون من لـزوم مواطن
ضربت عليها ذلـة وصغـار

العمــر فــان والحياة قصيرة
والخالدان عقيــدة وشعــار

وكآبة اليأس لا بد وأن تقود الىهذه « المقولة » التي نستخلصها من قيثارة عادل الغضبان مهمـا اختلفت النغمــات على أوتارها المشدودة ، واعني بها مقولة « الفكر أسبق وأبقى من المادة » · تلك هي نواة الفكر الميتافيزيقية الغالبة على شعــره وتكوينه النفسي · وهي مقولة العزاء الرومانسي عندما تحكم الدائرة قبضتها على عنق الشاعر ووطنه · ولعل ذلك ما يفسر نداءه الى « الغرب » في قصيدته « صوت العرب » :

كفاك يا غرب طغيانــا ومفســدة
ورميك الشــرق بالويــلات والحرب
لــولا تعهــده روض النهى قــدما
لم تــزه فيك غــراس العــلم والادب

هنا تستكمل الرؤية الرومانسية للوطنية معالمها ، فأمجادنــا القديمة ذات فضل على الحضارة الغربيــة المعاصرة التي بادلتنـا نورا أخذته عن ماضينا ، بظلام يهدد حضــارتنا ومستقبلنا · ولأ شك انها وجهة نظر اخلاقية تستمد عصارتها الفلسفية مـن الفكر المثالي الصرف ، وتكاد تشيح وجهها عن الاسس المادية للواقع الموضــوعي المحيط بظاهرة الأستعمار الغربي · ولكنها وجهــة نظر متسقة الى أبعد الحدود مع الشكل الرومانسي الذي آثره الشاعر ، والمضمــون الميتافيزيقي الذي يستهويه وللدارس في نبش الجذور « الصوفية » للشاعر فيبيئته العائلية أولا، وبيئته الدراسية ثانيا حيث تلقىتعليمه الباكر بمدارس الجيزويت · ولكن هذه البصمات الواضحة للينابيع الاولى ، لا تلبث ان تخضع للمزاج الحزين ، فقد عرف الشاعر وطنه، كثيرا من المحن عبر عنها في قصيدة « أمانينا » بقوله :

طالت علينا الليــالي وهي واجبــة
كأنهــا لم تــلد صبحــا لياليـنــا

ولا يجد من ثم نصيرا الا في ذلك « الغاوي » الذي استطـــاع بقوة روحية عظيمة ان يطلب المغفرة لصالبيه ٠٠ هكذا تطل الرؤية الميتافيزيقية من قلب الموقف الوطني ، كما نلحظ في خاتمة قصيدتـه « خواطر » :

فابعث الى الدنيـا وحيـدك ثانيـا
يصـلب ويحمـل عنهـم الاثقـالا

ولكن هذا الحزن المرير لا يصل بشاعرنا – مطلقا – الى حافة الاستسلام ، وانما هو يثق في « النصر » ثقة تكـاد هي الاخرى ان تكون ثقة ميتافيزيقية ٠٠ انه النصر القادم على هيئة معجزة مـــن الأرض او السماء لا يهم ٠ وانما لا بد وان تحدث المعجزة يومـــا٠ وهو تفكير منطقي يتفق مع الميل الحاد من جانب عقل عادل الغضبان وقلبه الى « المطلقات » ٠ ولنذكر ان الدائرة التي يتوسطها صراعه، هي في حد ذاتها « مطلق » والطراد الهائل الذي يلاحقه ، لذلك، طراد مطلق لا رحمة فيه ولا هوادة ٠٠ الا تفسر لنا دائرة المطلق هذه، حدة العواطف والانغام والافكار التي تشيع في عالمه الشعري ؟ من وهج العواطف المتقدة تذكو الرؤية الرومانسية في عالم عادل الغضبـان، ومن اضطرام انغامه تتدعم بنيته الكلاسيكيـــة ، ومن عنف افكـاره الثابتة تتدفق اخيلته الميتافيزيقية ٠ وأعود الى القول بأن حزن عادل الغضبان هو حزن مطلق السراح من الاستســـلام ، فالاستسلام هو لحظة تردد ، والتردد لحظة نسبية ، ولكن عادل الغضبان لا يستسلم امام حزنه ومرارته الكاوية للاعماق ، وانما هو يؤمن بالنصر ايمانا مطلقا ، كانما معجزة لا بد وان تحدث لتغير من مسار الهزيمة ٠٠٠ فهذا هو ناموس الكون وقانون الوجود ٠ هكذا ينظر الى « العرب » في قصيدته « النصر المبين » :

بالأمس كـــانوا للعظـائم محـورا
وغـدا يدور الكون حـول المحـــور

فبين الامس والغد « دائرة » من المطلقات الرومانسية تستلهم

التاريخ وامجاده المدبرة ، دائرة محورها اليقين الميتافيزيقي بأن الحق، لمجرد كونه حقا ، سوف يمحق الشر ، لمجرد كونه شرا ، ولكن هـذا المعنى في شعر عادل الغضبان ، لا يخدر الحواس بانتظار المعجـزة في خميلة ظليلة من ورود المنى ، بل لا بد من استمطار المعجزة ، ولا بد من ان نثبت جدارتنا على استحقاقها • وهذا مـا يطالعنا به في قصائد مثل « جرد سيوفك » و « أيهـا الجندي » ونشيد « لبيك امـة العرب » • في الاولى يقول :

يا شرق لا تسكـن الى دعـــة المنى
فالغرب كشــر عن نيـــوب ذئـــاب

وفي الثانية يخوض مع « الجندي » أهوال البحر والبر والجو، قائلا له :

قم الى الحرب وخض منها العبـــابا
وامتط الفـولاذ في الـــروع ركـابا
ان صبح النصــر مهمـا يك غـــابا
فغـدا تلقـــاه قـد شق الحجـــابا

★ ★

يبدو للباحث في شعر عادل الغضبان ان احزان الوطن تغلب ما عداها من احزان ، ولكن هذا السيل العارم الفـــوار من الغضب على الاستعمار والمستعمرين ، لا يحجب احزانه واشواقه الأخرى• كم التاع قلبه وفاض أسى يوم اجتاح وحش الكوليرا أرض مصر •• وبين الدموع الرقراقة النازفة من قلب جريح ، تراه ثاقب النظر الى علة العلل وداء كل الادواء •• انه يمسح عن عينيه وعيون مواطنيه غشاوة الهم الثقيل ، ليروا خلف توابيت الموتى وندب النادبات ، أبا الهول المخيف أكثر مدعاة للرعب من وحش المرض الجاثم ، وقد تمثل ذلك قرب المنتصف في قصيدة « محنة » :

مصر لولا الجهل والفقــر لمـا عاش في ارجائها الـداء المقيم
كم بها مــن خيِّر سمـح وكـم مـــن غني ضيــق الكف لئيم

هنا ، المأساة الاجتماعية للبشر تزلزل كيان الشاعر بعد طول روية وتمهل ، فليس ميكروب الهلاك الا ضيفا شريرا احسنت استقباله بيئة ينخر في عظامها سوس الظلم . ولكن الفكرة الاجتماعية عند عادل الغضبان لا تتخلى عن محورها الميتافيزيقي في رؤية الكون ، كما تتجلى هذه الرؤية في قصيدته « منابع الرزق » ، وكان الشاعر قد مر ببحيرة تحيط بها الجبال الشماء والسهول الخضراء ، وقد نشر أحد الصيادين شبكته بين شجرتين حتى تجف ويعود بها الى صيد الاسماك طلبا لرزقه ورزق عياله فأوحى هذا المنظر الى الشاعر بهذه الابيات :

يرى الله هذا الفضاء الفسيح ... وداول فيه السنى والحلك
وأرسى على الارض شم الجبال ... ومد البحار وشق الفلك
وأودع قوت خليقاته ... طباق الثرى ومياه البرك
وسخر هذا الغنى كله ... لمن يطلب الرزق في المعترك
فسبحان ربي : ساع يلم الـ ... نضار وساع يصيد السمك
ورزق همى كسيول الغمام ... وآخر ضاق مضيق الشبك

على هذا النحو يرى عادل الغضبان الحل الاجتماعي ، أو الحل « الالهي » لمشكلة البشر وهي رؤيا ميتافيزيقية كاملة ، مدارها الفلسفي الايمان المطلق بالخير الكامن في الطبيعة ومدارها الواقعي الايمان المطلق بالعمل الانساني .. ولكن هذه السلسلة اللانهائية من المطلقات تصوغ فيما بينها ، نظرة قريبة من شعار الثورة الفرنسية « الحرية ، والاخاء ، والمساواة » شعار الطبقة المتوسطة في اوائل عهدها بالثورة التي انتكست بها فيما بعد . وهو شعار يبتعد في الكثير عن المضمون الجديد للصراع الطبقي في ظل مجتمع مقهور يعاني من التخلف الحضاري وغياب التقاليد الديمقراطية في أسلوب الحكم .



لا يختلف الامر عند عادل الغضبان ـ فيما يتصل بتجاربه

العاطفية · وهو كشأن الغالبية العظمى من أدباء الوطن العربي ، نادر « الاعتراف » بخوالج القلب وهمسات الحب · ولكن هذا « التقليد » ·· لا يمنعه من الاقرار بفضل سيدتين في حياته : أولهما تعرف عليها في عهد الشباب ، وكانت تكبره سنا ، وعلى جانب كبير من الثقافة والذكاء فاستفاد من لقاءاته بها وأثر فيه توجيهها وما كانت تنثره على مسمعه من احاديث وآراء في العلم والفن والادب · ولما بلغ مبلغ الرجال كان لزوجته الاولى التي اختطفها الموت في نضارة الشباب ، ولزوجته الثانية التي اختارها شريكة لحياته بعد عشر سنوات من وفاة الاولى ، كان لكل منهما أثر في حياته الادبية « بما كانتا تبذلانه من مشاركة روحية ورأي سديد وشورى كريمة في أعماله الادبية » · بهذه الكلمات البخيلة، ينتهي « الاعتراف » في حياة عادل الغضبان العاطفية · وهي لا تشفي غليل الناقد الذي يود ان يستشف ما وراء الاخيلة الوارفة الظلال على قصيدتين من أهم قصائده الوجدانية ، وهما «تحت الكرمة» و «المرآة والشاعر» · وبينما تنحو هذه الاخيرة نحو التجريد والتعميم، تتجه الاولى نحو التجسيد والتعيين · وهما ، معا ، لا يخرجان على أطار الحلم الرومانسي في الحب ، وان اختلفت التجربة الذاتية بحرارتها الدافقة ، عن التجربة « العامة » بوقارها الصارم ·

في قصيدة « تحت الكرمة » يبتهل شاعرنا الى الليل ان يتستر على خلوتهما ، فيترك السحب تطوي النجوم وتغيب القمر وتطارد أشعة الفجر · وذلك ان المحبوبة قلما توافيه في موعدها ، وها هي عين الرقيب قد غفلت عنهما ، واغصان الشجر حنت عليهما :

ليل قضيناه في سحر وفي سمر
والحارسان علينا الطهر والادب
لم نصح من غفلة كانت تحيط بنا
الا على عبرات الفجر تنسكب
فودعتني ودمع العينين منهمر
والقلب مثل جريح الطير يضطرب

يا صبح فرقتنا من بعد خلوتنا
يا ليته لم تزح عن وجهك الحجب

ان « سذاجة » البناء الشعري ، جزء لا ينفصل من الديكور العاري للقصيدة ، بصورها البسيطة وانغامها السيالة، فالشاعر هنا لا يتناول « الرخام » ويصنع منه تمثالا مهيبا للحب · وانما هو يرسل النفس على سجيتها ، وفي احدى لحظات صدقها « الفطري » مع الحياة · لذلك جاءت هذه الحيوية وهذه العذوبة ، وأكرر هذه السذاجة الحلوة ، عنوان البراءة الاولى · أما القصيدة الاخرى فهي تمثال رخامي شامخ، ينهض على ما يشبه عبادة الجمال عند الاغريق، وقلما تعثر فيه على اللفتة الشخصية ، فالمرأة هنا هي « المثال » وليست امرأة بعينها :

هي من تسبي فتاها بالجمال	وتناجيه بسحر ودلال
تشرب الكأس وتسقيه بها	كدرا كان طلاها أم زلال
كلما أذكت به العزم مشى	يطلب المجد ولو كان محال
قوة قدت من الضعف وكم	خلقت من ذلك الضعف رجال

ولأن المرأة هنا « نموذج » يلخص نظرة الشاعر للجمال الاسمى ، فان الصورة الشعرية تصبح مجموعة من المجردات ، على عكس الصورة الشعرية في القصيدة الاخرى حيث تتجسد في جزئيات الحياة والواقع : الصورة الاولى تتصف بالجلال الساكن لا يملك الانسان ازائها الا الخشوع الصامت ، أما الصورة الاخرى فتتصف بالالفة والمودة ولا يملك الانسان ازائها الا التعاطف الحار · غير ان الشاعر في كلا الحالين كان ينطلق من رؤيا واحدة للمرأة والحب والجمال ، هي الرؤيا الصوفية التي تنفذ من المشخص الى المجرد ، فتجسد التجريد وتجرد الجسد في آن ، حتى ليمسيا شيئا واحدا هو الوجود· وتلك هي الرؤيا التي بلغت درجة عالية من التبلور والتركيز في القصيدة السابقة التي صاغها عادل الغضبان معارضا الشيخ الرئيس ابن سينا في قصيدته عن « النفس » · وهي القصيدة التي تحتاج من القارىء ان يعود الى نصها الكامل ، لان اجتزاء مقتطفات

منها يفسد ذلك الجو « الهيكلي » ان جاز التعبير عن بنائها المتشابك المعقد · ويكفي القول انك – وانت تقرؤهـــا – تلهث خلف ذكريـات متباعدة ، من دانتي في كوميدياه الالهية الى رؤيا يوحنا اللاهوتي الى غفران ابي العلاء المعري ·· حتى تمسك باطراف ذلك الهيكل القدسي وقد نسجه الشاعر بصبر ايوب او صبر بنيلوب لست ادري، نسجا شديد الوهج حتى لتكاد تعشى عيناك لو حدقت النظر، وعميق الظلمة حتى لتكاد ان تضل الطريق · وكأن شاعرنا يود أن يقول لك: هذه دنياك ، النور الوهاج والظلمة الظلماء جنبا الى جنب ، فأين انت من الشعرة الخفية التي تفصل بينهما ·

★ ★ ★

من نافل القول ان نتساءل في ختام هذه الدراسة الموجزة عن الصياغة الجمالية في شعر عادل الغضبـــان ، فالحق ان المطالعة المتأنية للنماذج القليلة التي أمكن عرضهـــا في هذا البحث ، تضع أيدينا في غير اجهاد على شاعر كلاسيكي البناء رومانسي المضمون· ولذلك قلت منذ البداية اننا لا نستطيـــع – ولا يحق لنا – أن نصنف شعر الغضبان في احدى الخانات التقليدية للنقد الاوروبي الحديث أو النقد العربي القديم ، على السواء · فهذه القوالب المعدة سلفـــا لتجارب غيرنا ، يجب أن نفيد منهـــا المنهــــج العـــام ، لا أن ننقلها بحذافيرها · وها هو ذا شاعر يتحدانا بشعره ان نقسره في خـــانة دون سواها· انه باختياره للفظة العربية الرصينة والمنتقاة، والتزامه الصارم بالعمود الخليلي ، ولهاثه وراء المطلقات وكأن طرادا عنيفا يلاحقه، هو شاعر كلاسيكي بكل معنى الكلمة· وهو باختياره لاهواء الذات وتجارب العاطفة وأمجاد التاريخ الغابر موضوعا للشعــر ، بارتدائه هذه الحلة الفاخرة من الحزن والمرارة واللوعة ، شـــاعر رومانتيكي لا غش فيه · وهو في كلاسيكيته ورومانسيته جميعا، ابن وفيّ للتراث الانساني عامة والعربي خاصة، ولكنه اكثر وفاء للأرض التي حملته والسماء التي ظللته الى يوم المغيب ·

صفحة مجهولة من تراثنا الروائي

هي صفحة مجهولة رغم تعـدد الاشـارة اليهـا في الفهارس الاكاديمية المحفوظة بدار الكتب والجامعات ، فان ناقـدا أو مؤرخا أدبيا لم يتوقف عندها بأناة وطول روية ، فلعلها في خاتمة المطـاف لا تقل أهمية في تراثنا الادبي عن كثير مما أدرجه الباحثون فيمتون هذا التراث ، وربما كان السبب المباشر لذلك هو أن كاتبها لم يكتب غيرها ولكنه سبب واه عند التمحيص الدقيق، فكم من عمل أدبي مفرد قد اختط لنفسه مكانا بارزا في تاريخ الادب ، لان النقاد والدارسين التفتوا اليه التفاتا عميقا ومسؤولا ، وعلى العكس مـن ذلك يصـح القول فكم من أديب أفنى عمره في كتابة الالاف المؤلفة من الصفحات فلم يعره التاريخ أذنا صاغية ·

ولكني أعتقد ان سببا اخر ، أكثر أهمية وان كان اكثر تخفيا، هو الذي حال بشكل فعال بين هذه الرواية « **عاصفـة فوق مصـر** » لكاتبها **عصام الدين حفني ناصف** وبين الذيوع والانتشار على موائد النقاد ومؤرخي الادب ، سواء في عصر كتابتها او العصور التاليـة لها ، هو ذلك المضمون الاجتماعي المتقدم الذي جسدتـه الرواية في اكثر بيئات المجتمع المصري عذابا وضنى · وقد صدرت الرواية في طبعتها الاولى المحدودة والوحيدة « الف نسخة » عام ١٩٣٩ أي مع بداية الحرب العالمية الثانية والازمة الضاريـة التي المت بالنظـام الرأسمالي وانعكاسات الحرب والازمة عـلى البلـدان المتخلفة

والمستعمرة وشبه الاقطاعية ٠

والرواية - بطبيعة الحال - ليست نبتا ميتافيزيقيا معلقا في الفراغ ، وانما هي تجيء في سياق الرواية المصرية عامة ، والرواية التي اتخذت من الريف المصري خامة لها على وجه الخصوص ، و «عاصفة فوق مصر» تحتفي بالمنجزات السابقة عليها احتفاء بالغا، فالبناء الكلاسيكي المحكم بالعقدة والحل ، والرومانسية الوارفة الظلال على قصص الحب ، والتناقض المرير بين المثقف والقرية، هذه كلها نجد لها اصولا راسخة في « زينب » هيكل و « عودة الروح » و « يوميات نائب في الارياف » لتوفيق الحكيم ، ولكن الجديد الذي أضفاه عصام ناصف على روايته هو المضمون الاجتماعي الاكثر تقدما وثورية من كافة الاعمال الروائية السابقة ، وان تورط فيسبيل ابراز ذلك المضمون في وهاد التقريرية والهتاف والمباشرة بحيث وهنت الصياغة الجمالية في بعض المواضع الىدرجة الضعف القاتل للفعالية الوجدانية والتأثير الفني ، وهو المنزلق الذي يؤدي اليه تضخم الفكرة النظرية بالقياس الى الفكرة الفنية ، وأسبقية الاولى على الأخرى ٠

والرواية تبدأ وتنتهي في قصر مظهر باشا ، الاقطاعي الذي لا ينحدر من اسرة اقطاعية، وانما كانينتمي ذووه الى الطبقةالوسطى، وقد استغل مواهبه في النصب والاحتيال خير استغلال حتى استطاع في فترة وجيزة ان يشتري هذه الضيعة ذات الالاف من الافدنة ، ومنذ ذلك الوقت تفنن في اخضاع الفلاحين بقطيع من الهجانة من ناحية وقطيع من الموالين له ولاء تاما ، كالعمدة والمأذون والباشكاتب وناظر الزراعة من الناحية الاخرى ، تلك هي دائرة الشر المطلق التي رسمها الكاتب وحددها بمنطق ذهني بالغ الصرامة ، فكل هذه الشخصيات تضمر السوء لاهل القرية والنفاق للباشا ، فالظلمة الظلماء تبطن نفوسهم أجمعين ، وهي وان شاركت في تحريك المضمون الأجتماعي الذي قصد اليه المؤلف نحو الهدف المرسوم ، الا انها

ظلت في أغلب الاحوال أشبه ما تكون بالدمى الخاوية من حـرارة اللحم والدم ، أي الخالية من الوهج الانساني وتدفق الحياة بمختلف التناقضات في الشخصية الواحدة ، وهي بذلك تخـلت عن كونهـا نموذجا بشريا تتمتع بكل ما تتمتع به الشخصية الحيـة ، وأضحت نمطا آليا ميكانيكيا باردا يرمز الى فكرة من الافكار ٠

ويختلف الامر قليلا حين يتصـدى لرسـم الـدائرة الاخـرى المقابلة ، دائرة « الخير » التي يمثلها عبد الخالق افندي المثقف القادم من المدينة والاستاذ نبيه المحامي وطبيب الصحة ومفتش التعـاون والشيخ مصطفى ناظر المدرسة وبضعة من الفلاحين البسطاء ، فـي هذه الدائرة لا يقتصر الكاتب على اللون الابيض في مواجهة اللـون الاسود ، وانما هو يستخدم عدة ألوان في وقت واحد : هكذا تذوب صلابة المحامي الموقوتة تحت اغراء المنصب البـديل لمقعد مجـلس النواب ، وهكذا يتوقف ناظر المدرسة عند اعتاب الحـذر والانتواء مخافة الجهر بالعداء لسيد القصر ، وهكذا يختفي الطبيب والمفتش من ساحة الفعل اذ اكتفيا بالقول ، وهكذا ايضا يلف بعض الفلاحين ويدورون حول انفسهم فيخنعون ويجبنـون ٠٠ حتى عبد الخالق يحاور نفسه حوارا داخليا عنيفا يكاد على أثره ان ينهار ويكف عن المقاومة ، تلك هي دائرة « الخير » بالمعنى الاخلاقي الذي استدرج اليه المؤلف ، او دائرة « الثورة » كما اراد لها في البداية ٠٠ وهي دائرة تتعدد فيها الالوان وتختلف وتمتزج بحيث تهدينا في النهاية مجموعة من الشخصيات الحية الفاعلة والساكنة معا ، والمقنعـة في خاتمة المطاف ٠ ٠ على غير النحو الذي صاغ به دائرة الشر المقابلة لهـا ، او الثورة المضادة كما يجب ان نسميها ، فقد بدت في صورتها العامة أبعد ما تكون عن الاقناع ، هذا اذا أضفنا الصوت الجهير للمؤلـف الذي كان يتدخل بين الحين والحين يشرح فكرة أو أخرى ، وللانتصار او الاحتجاج على موقف دون آخر ٠

وتبدأ الاحداث بالمواجهة المباشـرة بين الفـريقين ولا اقول الدائرتين ، لان طبيعة الحياة تستلزم التداخل بينهما حتى ليصح ان

يكون الصراع بينهما هو القانون الاســــاسي ، وليس التماس مــن الخارج هو ذلك القانون ، تبدأ الاحداث و « صالح » يلج باب القصر العتيد فيزدرد الامتهان جرعة جرعة كلما وقعت عيناه على احد عبيد الباشا الذين جلبهم لحمايته من « الفلاحين » ! ثم يسرد الكاتب قصة مظهر مع الثراء غير المشروع ، ويوازي فيما يشبه المنطق الرياضي بين «شكل» الباشا و «مضمونه» ولكن مظهر باشا ـ شكلا ومضمونا ـ هو في عرف المؤلف انعكاس امين للطبقة « التي رضيته عضوا من اعضائها » (ص ٧) ، فهو ليس فردا من الافراد وانما هو تكثيــف مركز لشريحة اجتماعية ٠٠ فقد اغتنم فرصة ذهبية واتته كليلة القدر حين عرضت أطيان الدائرة السنية للبيع بالتقسيـــط وفاء لثمنهـــا، واستطاع ان يضلل الفلاحين بعدم اهليتهم لشراء الارض فاقتنــص الف فدان دفعة واحدة ، ثم ينتقل بنا الكاتب الى داخل القصر وقـــد أعلن أحد العبيد عن قدوم سيده فوقف الجميع خشوعا واجلالا، حتى اذا جاء دور « مفتش التعاون » في المصافحة لانت ذراع الباشا بعد صلابة فأبدى الناس دهشتهم لهذا التلطف المفـــاجيء ، ويأذن سيد القصر بافتتاح الجلسة التي عقدت خصيصا لهذا اللقاء بين المفتش والفلاحين بهدف اقناعهم بتأسيس جمعية تعاونيـــة يشتركون فيها بأسهم كل حسب قدرته وسوف تمدهم الجمعية بما يحتاجون اليه من بذور وآلات وسلف مالية، ويتململ الباشا ويضجر حين تصك اذنيه هذه المقترحات التي من شأنها أن تسد عليه الطريق في الهيمنة المطلقة على شؤون الفلاحين ومقدراتهم ، وسرعان ما ينتقل الضجر الى العمــدة والمعلم حبيب فيأخذان في مناورة المفتش وتفنيد آرائه واظهارهـــا في ثوب يعادي مصلحة الفلاح ٠٠ ولكن عيني الباشـــا تبرقان فجـأة بلمعان خبيث ، ويتفتق ذهنه عن حيـلة جديـــدة يكسب بها « رجل الحكومة » وأموال الفلاحين في نفس الوقت ، وهكذا يوجه الخطـاب الى أهل القرية قائلا « استمعوا لما يقوله حضرة البك المفتش، الحكومة تريد ان تمدينكم وترقيكم وانتم تصرون على هذه الحالة المنحطة التي انتم عليها ! وما عسى ان تخسروا اذا ساهم كل منــكم بجنيــه او

اثنين مقابل الفوائد الجمة التي ستحصلون عليها ؟ السوق بعد غـد فمن لم تكن لديه نقود حاضرة فليبع في السوق عجلة او نعجة ويحضر المبلغ ، يجب أن يكون قصر مظهـر أسبق البلاد الى ما فيه الرقي ، احضروا المبالغ التي ستساهمون بها للمعـــلم حبيـب بصفته امين صندوق الجمعية التعاونية وسكرتيرها ، وسيبــادر بكتـــابة عقد تأسيسها· ثم نظر الباشا الى كاتبـه وقال: يا معلم حبيب ، قم بأعمال الجمعية بالمجان علاوة على عملك ، هذا عمـــل خيري فلا يصح أن تتقاضى عنه أجرا » (ص ١٧) · وكما انه همس من قبل « هذا هو المال يسعى الينا » بادر من بعد الى حث المعـلم حبيب أن يطوف في اليوم التالي بمنازل الفلاحين وفي يده استمـارات السلفيات يوقع منهم عليها باختامهم « وانتهى شأنهم بها عند هذا الحد ، أما جمـلة هذه السلفيات وقدرها نحو الالفين مـن الجنيهـــات فقد انتهت الى المقاول الذي عهد اليه الباشا بتشييد سراي له ، كانت مثال الوجاهة في عاصمة المديرية » (ص ١٧)·

هذا مثال واحد لما كانت عليه حيل مظهـر باشا والاعيبـه في « احتواء » الفلاحين والحكومة جميعا ، ولم تكن حاشيته خيرا منه، سواء في ذلك المعلم حبيب الذي دبر مقلبا لخلفه المقدس جرجس حتى ورث مركزه في الدائرة ، وراح يقتر على نفسه حتى انتابته العـلل وان كبرت ثروته ، أو عطية افندي ناظر الزراعة الذي بلغ في السخاء على نفسه مسكنا وملبسا وعشقا للنساء ، أو المأذون الشرعي الذى اقام من نفسه فيلسوفا « للنظام » في القرية يبرر للباشا كل أعمـاله بالآيات والاحاديث ، ولقد كانت الكثرة الغالبة مـن الفلاحين تستنيم للهوان ، وأحيانا تلتذ به ، وبخاصة اذا مثل الباشا دور المحسن الذى يعطي بيمينه عشر معشار ما يسرقه بيساره ، ولكن قلة قليلة ـ كمـا سبق أن قلت ـ كانت تشعر بالهوان وترفضه كلما سنحت الفـرصة كصالح ومجاهد الذي رد على الناظر حين صرخ فيه « فارقنـا يـا أخي » فقال له ـ بلسان المؤلف في واقع الامر ! ـ « أفارقكم الى أين؟ انكم جميعا متشابهون ، وما تفعله هذه الدائــرة هنا تفعله الدائرة

الاخرى هناك ، في وسعي أن أبدل سيدا باخر ولكني اظـل عبدا في جميع الاحوال » (ص ٣٩) • وكأن عصام ناصف يريدنا يوما أنننظر الى شخوصه وأحداثه على انها رموز لما هو أشمل منها ، الىالنظام الاكبر الذي يظلل مصر كلها •

وقد أدرك المؤلف ادراكا عميقا في ذلك الوقت المبكر ان «الدين» يشكل عنصرا هاما من عناصر التكوين الوجداني لشخصية الفـلاح المصري •• لهذا لم يدع الامر كله بين يدي المأذون المنافق وانما ظل يقابل بينه وبين وجه آخر للدين يبرأ من أضاليل الباشـا وآثامه ، فيدير هذا الحوار بين صالح ومجاهد :

« ـ اذا كانت هذه الدائرة لا تميز بين المحسن والمسيء فانالله سبحانه وتعالى يميز بينهما فيأخذ المسيء باساءته ويجزي المحسـن باحسانه •

ـ ونعم بالله ! الباشا نفسه قال ذات مرة : اذا كنت أظلمـكم فسينصفكم الله مني يوم القيامة • ولكن يوم القيامة هذا سيطـول انتظاره •

ـ الله سبحانه وتعالى يمهل ولا يهمل •

ـ في اعتقادي انالمرء مهما آذى هؤلاء القوم فانالله سيشمله بعفوه ورحمته ، ولولا رحمته لانزل سخطـه بهم ومسخهـم قردة » (ص ٤٣) •

وفي مشهد آخر يتساءل صالح :

« ـ وهل نحن سنغير نظام الكون ؟ هذا النظـام السائد هو الذي وضعه الله سبحانه وتعالى •

فقال عبد الخالق افندي وهو يضغط على الالفاظ تبيانا لاهمية ما يقول :

ـ بالعكس ، ان الله لا يمكن أن يضع نظاما سخيفا كهذا •

فقال الشيخ مصطفى تأييدا له :

ـ ما أصابك من حسنة فمن الله وما أصابك من سيئـة فمـن نفسك » (ص ٥٠) •

ويتبلور الصراع قرب منتصف الرواية بين عبد الخالق افندي وعطية افندي ناظر الزراعة في اطار الزواج من زينب ابنة عمالناظر وحبيبة الشاب المثقف القادم من المدينة ، الناظر يرى انه أولى بابنة عمه من هذا « الغريب » ، ولو كان عمه حيا يرزق لزوجه منهـا بـلا تردد ، والبنت وامها تريان في عبد الخالق افندي نموذجـا للزوج الذي يليق بفتاة تعلمت في المدارس ، والناظر يعتمـد على علاقتـه الوطيدة بالباشا ، بينما عبدالخالق على النقيض منه قد اكتسب عداء سيد القصر منذ وطأت قدماه أرض البلـدة ، والحق ان الصـراع الحقيقي في الرواية تدور رحاه بين هذا الشـاب المثقف والباشـا والاقطاعي ، وهي بذلك تكاد تقترب من السيرة الذاتية التي عـرفت طريقها الى تراثنا الروائي من حديث عيسى بن هشام الى زينب الى عودة الروح • فالصراع بين عبد الخالق وعطية هو الوجه السافر للصراع الخفي بين عبد الخالق والباشا •• لقد أقبل الشاب المثقف الى القرية محملا باثقال من القيم والمبادىء أراد ان يبذرها فينفوس الفلاحين وقلوبهم ، وقد كانت في اغلبها المبـادىء الليبرالية والقيم البرجوازية التي غرستها في عقله ووجدانه كتب الجامعة ومؤلفـات عصر النهضة المصرية ، وهي مبادىء وقيم تتناقض بحدة وعنف مع المثل الاقطاعية والاخلاقيات الرابضة في طـور بعيـد من اطوار التخلف ، ولم تفلح تهديدات عطية المباشرة وغير المباشرة في دفـع عبد الخالق نحو التراجع بل انه حين اقبل الاستاذ نبيه المحامي يطلب المساندة في ترشيح نفسه عن الدائرة لمجلس النواب ، شجعـه عبـد الخالق ورفاقه القليلون من الفلاحين الشجعـان ، رغم التحفظـات العديدة التي أخذوها على الاستاذ نبيه ، وفي مقدمتها انه مرشحبلا برنامج ، وانه يخشى معاداة الباشا حتى النهـاية ، ووافقوا على ترشيحه لمجرد انه يختلف « **الى حد ما** » عن الطاغية القابع فيالقصر المنيف والمنيع •

وفي موازاة العمل السياسي النشيط كان الصراع بين عبـد

الخالق وعطية قد بلغ الذروة باعلان الخطوبةالرسمية وتحديد موعد الزفاف بعد أسبوعين ، حينئذ كان عطية قد بيت أمره على قتل عبد الخالق مهما كان الثمن ، وهنا يختلط الامر على المؤلف اختلاطا شديدا ، اذ نراه يفرد الصفحات الطوال لمشهد غرامي عنيف بين الحبيبين لا تبرره بأية حال الظروف النفسية والمناخ الاجتماعي ، ونراه في نفس الوقت يختصر مشهدا هاما بين عطية واسرة زينب، ولقد بدأت الصعاب الحقيقية امام الكاتب منذ ذلك الحين ، فقرر أن تصيب رصاصة عطية قلب صالح لا صدر عبد الخالق لان صالحكان يرتدي – مصادفة ! – معطف عبد الخالق الذي أعطاه له منذ أيام وقرر أن يقوم عبد القوي – ابن عم صالح – بقتل عطية ثأرا لعمه ، وان يشاركه مجاهد ثأرا للقرية كلها ، وهكذا اصبح الاغتيالالفردي هو الاسلوب المفضل عند عصام ناصف للتخلص من أعداء الفلاحين ·· حتى انه قرر في النهاية ان يقتل احدهم ابن الباشا ليعجز الاب عن مواصلة الحياة ويموت ·

ولقد حددت هذه السلسلة المتوالية من الاغتيالات الفردية مسارا لخاتمة الرواية يختلف الى حد كبير عن التمهيد الثوري الذي قدم به عبد الخالق ، واذا كان صحيحا ما يقوله من انه لا قيمةللسلام الذي يقتضي الناس ان يكونوا فريسة للوحوش ، وكثيرا ما يكون السبب الذي لا سبيل غيره الى استتباب السلم هو الصمود للحرب (ص ٨٢) فانه يظل صحيحا بدرجة أكبر انه ما لم تكن هذه الحرب « ثورية» بمعنى انها تقوض نظاما ولا تفتك بأفراد فان مصيرها الحتمي هو الاخفاق والشلل ·

وربما كان من أروع صفحات الرواية تلك المشاهد التي تتالت وراء بعضها البعض والباشا «يحايل» عبد الخالق ويحاول «احتواءه» دون جدوى ، بينما نجحت الحيلة في احتواء الاستاذ نبيه المحامي بمجرد ان صدر الامر بتعيينه مأمورا للادارة ، فقد تخلى فورا عن الترشيح لمجلس النواب ، وظل عبد الخالق يعاني الوحدة المريرة مع الفلاحين المتقلبين الخانعين الخائفين ، وربما كانت ثقافة المؤلف

الادبية ذات دخل كبير في تصوير فلاجينا على هذا النحو التولستوي، وذات دخل اكبر في تصوير مثقفينا بهذه الصورة الدوستويفسكية٠

بل ربما كان تولستوي بالذات ذا أثر ملحوظ في هذه النهاية الغريبة التي اختتم بها المؤلف روايته ، وهي النهاية التي يشارف فيها الباشا على الموت ويجمع من حواليه أهل القرية ومن بينهم عبدالخالق وأفراد الحاشية ، ويبدأ مشهد قريب من مشاهد «كرسي الاعتراف» في الكنيسة الكاثوليكية فيفضي الباشا بأسرار جرائمه هو والكاتب والناظر والمأذون ، ويعلن « تنازله » عن ثروته الطائلة للقرية وأهلها ومستقبلها و « يختار » عبد الخالق مشرفــا عــادلا على الانتاج والتوزيع ٠ ويسلم الروح ٠

والحق ان هذه الخاتمة غريبة تماما على المؤلف ، وعلى السياق الروائي معا ، فعصام حفني ناصف في ذلك الوقت الذي كتب خــلاله روايته كان واحدا من المثقفين المصريين الذين تعــرفوا على الفكر الاشتراكي واعتنقوا منهجه الثوري وناضلوا من أجل تسويده على كافة الاتجاهات الاصلاحية ، أفليس من المستغــرب اذن ان تختفي ثورية هذا المناضل في صياغته الفكرية لهذه الرواية حيث لا يتحقق الحل الاجتماعي العادل الا بقتل ابن الباشا فيفيق الرجل وهو يلفــظ انفاسه الاخيرة على انه أجرم في حق القرية مما يستوجب «تنازله» عن الثروة التي سرقها من دماء الفلاحين ؟ ولكن يبدو ان الفن دائما يكشف الجوانب العميقة والأخيلة التي يخفيها بريق الفــكر النظري المنظم ٠٠ يبدو ان الاعمال الفنية هي التجسيــد الاعمــق لجوهر الشخصية الانسانية وتكوينها الاجتماعي ٠٠ ويبدو اخيرا ان عصام ناصف كان يحمل بين جنبيه شخصية « المفكر » الاشتراكي وشخصية « الانسان » الليبرالي معا وفي وقت واحد ، هل كان يدرك هو هــذا الانقسام وتلك الازدواجية ؟ لا أدري ، ولكن مؤلفاته الأخرى وترجماته تؤكد انه قد مر بعديد من التطورات الفكرية المتلاحقة والمتناقضــة ، المتلازمة والمتتابعة بحيث ان رواسب احدى المراحــل قد تبقى أمدا

طويلا في قاع مرحلة جديدة يثيرها ظرف من الظروف فتطفو على السطح ٠

غير ان الرواية قد فصلت ــ رغم هذا كله ــ طبيعة العلاقة بين الاقطاعي والفلاحين وهو الامر الذي لم تتصد له الرواية المصرية من قبل ، كذلك فصلت طبيعة العلاقة بين الفلاحين وبعضهم البعض في صورة واقعية بعيدة عن « الطرطشة العاطفية » كما دعاها الدكتور مندور بحق ، والتي دعاها آخرون بالرومانسية عن خطأ ، فالفلاحون في « عاصفة فوق مصر » ليسوا مجموعة من الحملان الوادعة، وانما اكسبتهم عبودية الاف السنين روحا خانعة وأسلوبا في الحياة يتسم بالمكر والخديعة ، لذلك فثورتهم مرهونة بكثير من العناصر الخارجة عن ارادتهم ووعيهم موقوت بهمزة الوصل التي تربط بينهم وبين الشرايين المثقفة التي تصب في أوعيتهم الذهنية والقلة النادرة هي التي تقدم المصلحة العامة على المصلحة الخاصة ولا تأبه بتمزيق الوشائج بينها وبين الاقطاعي ، وقد فصلت الرواية ايضا طبيعة العلاقة بين المثقفين والقرية ، فبعضهم وهم الاغلبية الساحقة تلوذ بالمدينة وابراجها من هذا الشبح المقيت ، والاقلية هي التي تعود الى مسقط رأسها ، والاقل من القليل يحاول ان يغير من شأن قريته وان يبدل فيها وفق ما تلقاه من تعاليم المدينة، والمؤلف يعالج هذه المجموعة من التناقضات علاجا يتصف بالعمق ونفاذ البصيرة مما لا نعرفه في روائي قبله ٠ ان الريف في رواية عصام ناصف ، بفلاحيه ودجاليه وباشواته ومثقفيه ، ليس مرتعا للهدوء تستظل باشجاره الوارفة وسمائه الصافية ، وانما هو غابة تتربص فيها الوحوش خلف الاشجار ، وهو طاحونة لا تكف عن الدوران من مشرق الشمس الى مغربها، وهو ظلام طويل يملأ الافق بعرضه وامتداده اللانهائي٠

والنقطة الجديرة بالاهتمام في هذا العمل الروائي المجهول هي لغة صاحبه التي تمازج بين المناخ العام للفلاحين بلهجتهم وأمثالهم وتعبيراتهم الخاصة وبين العربية الفصحى النقية من اوشاب اللفظ الدخيل، لم يشأ الكاتب أن ينطق شخصياته ــ حتى ولو في الحوار ــ

بالعامية· ولولا انه اجاد في كثير من الاحيان رسم شخصياته وملامح حياتها ومواقفها واحداثها لجاءت اللغة مسطحا من الرخام الابيض، ولكنه استطاع ان يوائم بين هذه اللغة السخية في التعبير وشخصياته التي نطقت بها الا في مواضع محدودة كان صوتـــه فيها يعلو على صوت الشخصية ، هنا فقط تحولت اللغة الى بوق نحاسي لفـكرة ، اكثر منهـا عنصرا انسانيـا متفاعلا مـع بقيـة العنـاصر البـانية للشخصية ·

على أن هذا لا ينفي ان « عاصفة فوق مصر » تعد من اخطـر الوثائق الفنية التي تجوهلت لاسباب أبعد ما تكون عن الموضوعية·· في الرصد والتقييم ·

« الديك الاحمر » بين القرية والمدينة

رغم ان مولد الرواية في أدبنا الحديث قد سبق مولد القصة القصيرة ، الا اننا نكتشف حقيقة هامة ، وهي أن الرواد الاول للاقصوصة ينتمون الى جيل الرواد الأول للرواية · هذا الجيل الذي لم يعثر في قوالب التراث العربي على شكل أدبي يحتوي تجاربه الجديدة ، فاثر الانعطاف نحو الاداب الاوروبية ينشد بغيته وسرعان ما وجدها في الرواية اولاً ، ثم في القصة القصيرة ·

وربما كانت حالة الاستقرار النسبي التي رافقت تاريخنا في بداية القرن العشرين ، ربما كانت السبب الرئيسي في نجاح الشكل الروائي وقدرته على امتصاص تجارب هذه المرحلة اكثر مما نراهفي القصة القصيرة التي لم تتمكن آنذاك من استيعاب واقعنا بدرجة كافية · ولم يكن العيب كامنا في طبيعة القصة القصيرة ، وانما هكذا شاءت ظروف حياتنا المستقرة ان توائم شكلا ادبيا آخر تتمدد فيه بطمأنينة وحرية ·

غير ان سمة بارزة في أدب تلك الفترة ، اشتركت فيها جميع الاشكال الادبية على السواء · وكانت هذه السمة مظهرا هاما في نقطة التحول التي عاناها ادبنا في مرحلة التأثر بآداب الغرب· فلقد تأثر أدباؤنا الرواد بما التقت به عيونهم في نماذج الفنون الاجنبية، وأغفلوا في غمرة الانكباب على هذه الفنون ، أن يربطوا بين الشكل الادبي وعصره الاجتماعي حتى يقع اختيارهم على الشكل الاكثر

مواءمة لعصرهم ومجتمعهم · ولذلك جاءت أعمالهم الاولى تفتقد روح الاصالة المبدعة وتفوح منها رائحة النقل الساذج ·

ومع ذلك ، كانت الرواية أقل تعرضا لبوادر الازمة في القصة القصيرة · وها نحن الان نجد فروقا ضخمة بين انتاجنا الروائي الاول ، وما صاحبه من محاولات في ميدان القصة القصيرة على يدي تيمور والبدوي وحقي وبقية ابناء جيلهم حيث نرى بصمات تشيكوف وموبسان على انتاجهم واضحة ·

ولا شك أن الاجيال التي تلت هؤلاء قد اثبتت وعيا بالتراث الانساني يختلف عن وعي سابقيهم · اذ نجد في اعمال يوسف ادريس والشاروني وعبد الرحمن فهمي دراسة جادة لمجتمعنا – في مختلف قطاعاته – لم تتوفر لجيل الرواد · ونجد شيئا آخر اكثر اهمية هو ان مجتمعنا كان قد بدأ يتمطى من رقدته الطويلة ، واتخذت يقظته الجديدة طريقها الى مداخن المصانع تارة ، والكفاح الفردي الضيق تارة اخرى ، وأصبحت انفعالاته السريعة المتلاحقة التي تتناسب تطوريا مع تعقد الحياة الحديثة في حاجة ماسة الى شكل أدبي تتسع امكانياته الفنية لملامح هذه الثورة · وكان طبيعيا للغاية ان تتقدم القصة القصيرة في خطوات واثقة من أهليتها لهذا الدور · ولا شك انها أثبتت نجاحا باهرا تتفاوت درجاته بين أبناء الجيل الواحد · على ان هذا النجاح لم ينج من الشوائب فنلمح امتدادا لمدرسة النقل والاقتباس والتأثر – هذه الصفات التي فرضتها على جيل الرواد ظروف شاقة مريرة تمثلت أساسا في انهم يحرثون أرضا بكرا – ولا نكاد نحظى بأقصوصة مصرية تخلو من هذه الشائبة الا من محاولات نادرة نتبينها في اعمال شكري عياد وعبد الرحمن فهمي على قلة انتاجهما ·

ولست أقصد بالاقصوصة المصرية – في الشكل والمحتوى – ان ننأى عن مقومات هذا الفن كما عرفناه على يدي الغرب ، فهذه عودة خلفية لا ريب ولكني قصدت ان وعينا العميق بالاشغال الفنية في

ادب العالم ، يعصمنا من عملية « النقل » هذه ، ويقفز بنا الى مرتبة الخلق • فبدلا من أن نشم عرق تشيكوف أو جوركي أو ساروبان (في لقطة ، او اختيار زاوية ، او تجسيد شخصية) ينبغي ان نستفيد من تجارب هؤلاء العظام في اثراء طاقتنا المبدعة ، وان نحاول جهدنا في تقديم ذاتنا لا ذات الاخرين •

ثم أقبل جيل جديد من الادباء الشباب عاشوا — وما يزالون — مرحلة دامية في تاريخ مجتمعهم ، بل وفي تاريخ العالم • ذاقوا العلقم في وجداناتهم الممزقة وهم يعانون — مع شعبهم — حياة قلقة معذبة تضنيها قساوة الانتقال من راحة الغفلة والطمأنينة الى أضواء الحضارة الصاخبة • أحسوا بضراوة الدوامة التي تدور فتغير معالم الحياة الانسانية من حولهم ، فاصطبغت احلام بعضهم بلون مأساوي حاد ، كان تعبيرا صادقا عن ظلمة الرؤية التي حالت بين بصائرهم وبشاعة الواقع المر • وغاص البعض الاخر الى اعماق المأساة ، لعلهم يعثرون على ومضة أمل •

والى هذا الجيل ينتمي القصاص فاروق منيب ، فنلمس في اعماله كافة التفاصيل الصغيرة الصانعة للمأساة ، ونتتبع آثار الخطوة التاريخية الرائعة التي خطاها جيله من خلف أسوار مدرسة النقل والاقتباس والتأثر الى عتبات المدرسة الخالقة بحق ، بكل ما يصحب هذه الخطوة من مشاق وآلام وجراح • هذا لو اردنا التعميم في تمهيد الحديث عن مجموعته الاولى « الديك الاحمر » • أما اذا شئنا التخصيص ، فاني أجرؤ على القول بأن الفنان صاحب هذه المجموعة ، هو أول من قدم لنا القرية المصرية في أدبنا الحديث، رغم تقديرنا للاعمال التي سبقته في هذا المجال منذ صدور زينب للدكتور هيكل الى ظهور « الارض » لعبد الرحمن الشرقاوي •

ولنبدأ جولتنا مع الاستاذ فاروق ، حيث نلتقي بالطبقةالمتوسطة الصغيرة سواء في القرية أو في المدينة ، فنحاول أن ننفذ مع الفنان ومن خلاله الى جوهر حياة هذه الطبقة ودلالاتها • وأول قصة في

الكتاب وعنوانها « الصورة » تحمل بعضا من هذه الدلالات · ان عبد المقصود افندي كاتب المحكمة أمضى عشرين عاما في وظيفتـه الصغيرة بلا علاوة أو ترقية ، ورغم ذلك فهو يشـرب المر والعذاب على يدى الباشكاتب · لذلك وعلى اثر تراكم الاحـداث العادية في حياة عبد المقصود حتى أحس بتغيير مفاجيء ، يحدث هـذا التغيـر الطارىء في سلوكه فيقرر ان يسجل احدى لحظات عمره في صـورة للذكرى · وليكن سيدا لهذه اللحظة ، فيبدو كالباشكاتب في عظمته وجبروته ، ولتظهر زوجته في صباها الذاهب ، وليـرى اطفاله كما ترسمهم احلامه · وتعلو وجوههم جميعا بشاشة الرضى والسـرور حتى اذا أراد المصور أن يعدل من وضع زوجة عبد المقصود فيـرفع ذقنها قليلا ثار الرجل عليه ثورة كبيرة ، ولكن الهـدوء لا يلبث ان يعود ، وتلتقط الصورة · ويفاجأ الزوج في الصورة بتجهم زوجتـه وعبوسها واعوجاج فمها رغم المحاولات التي بذلهـا طيلة اليوم في اضفاء روح البشر عليها · وسرعان ما يصيح أحد الاطفال فيسذاجه · « بابا ·· بابا ·· البنطلون طالع مقطـــع في الصورة يا بابا » · ويتضايق عبد المقصود افندي ·· الا انضيقه يتبخر ذات يوم حين يعاود النظر في الصورة كالمسلوخ ·· وصحيـــح ان امرأته ظهرت حزينة مستاءة كعادتها · ولكن اولاده الصغار ظهروا وهم يضحكون يعلو وجوههم البشر والفرح » ·

والقصة كما ترى « لحظة » معمقة في حياة موظف صغير عاش في طاحونة قاسية لا ترحم هي الوظيفة الحكوميـــة · ولم تكن هذه « اللحظة » مفاجأة بلا مبرر لانها ــ في واقع الامر ــ بلورت حيــاته كلها التي تراكمت جزئياتها الصغيرة على كتفيه خلال عشرين عاما· فجسدت لنا ملامح العذاب والالم والضنى ، وبقية الخطوط الرفيعة فيكيان هذه الطبقة الممزقة· وان كان الفنانون ــ بمن فيهم الكاتب ــ يعيشون محنة واحدة (وان تفاوتت درجاتها) فكان لعبد المقصــود افندي ان يحقد على الباشكاتب ، ولكن ليس الى الحد الذي صــوره

المؤلف ، والذي هيأ لنا انهما من طبقتين منفصلتيـــن • وتبـدو هذه الظاهرة مرة اخرى في قصة « انســـــان » حيث يقـــدم لنا الفنان « باشكاتبا » رهيبا آخر، يستحيل الى قطعة ذائبة من الانسانية عندما يموت احد الموظفين اثناء مجيئه برفقته الى الديوان صباحا • هنـــا أكد فاروق ما سبق ان لاحظناه في القصة السابقة : الباشكاتب يكاد يكون شيئا بعيدا عن طائفة الموظفين وآلامهم • فــلا تحــرك وجدانــه نحوهم سوى هذه المأساة العاطفية المحضة ، التي تمثلت في مــوت أحد زملائه في الوضع الاجتماعي السيء الذي يظللهم • ورغم انني اعرف ان بعض الموظفين الصغار حين يرتقون الى مستوى الباشكاتب، تملاهم العقد ومركبات النقص ، فيستغلـــون منصبهم الجـــديد في الاستعلاء على زملائهم الا ان هذه اعراض فردية طارئة لا تسهم أبدا في تجسيد النموذج الواقعي او الشخصية الحقيقية لاحدهم • لان الدور الاساسي للكاتب هو الكشف عن أعماق الشخصية ، لا الوقوف عند حدود المظاهر السطحية فحسب • لذلك نحـــن نتعاطف كثيرا ، وبحرارة مع صورة « الدرمللي » التي قدمهـــا لنا فاروق عن هذا الانسان الذي يتجرع مأساة حب مع كؤوس الخمـــر ، فـــاذا ركب الاتوبيس نفر منه الركاب أول الامر ، ثم يتعرفون على سر تعاسته، فيشفقون عليه ، ويقفون الى جانبه ضد المفتش المفاجيء الذي أصر على تسليمه للشرطة لفقدانه التذكرة • نحن نتعاطف مع الدرمـــللي ونأسى له ، ولكننا لا ننفذ الى شغاف قلبه الجريح لنمسك بالمفتـــاح الحقيقي الذي أغلق عليه باب عاطفته • كانت هذه التجـــربة الخصبة جديرة بأن تلهم القصاص الاسباب العميقة لتعقد العلاقات العاطفية في مجتمعنا بصفة عامة ، وبين أفراد طبقة الدرمللي بصفة خاصة• ولكنه اكتفى بأن عرض لنا النموذج من الخارج ، وأوقفنا عند اسوار التعاطف والشفقة والتأسي ، ولم نتجاوز هذه الوقفة اليسيرة الى التأمل والتأني والكشف • لم يدع – مثلا – واحدا من الركاب يدفع للدرمللي ، فنحس ان التجاوب بينه وبينهم لا ينقصه الوعي بحقيقة الازمة ، وكان ينتقل هذا التجاوب الواعي تلقائيا الى قلوبنا ووعينا،

فننتقل نحن بدورنا من مرحلة التعاطف السلبي الى مرحلة التعاطف الممزوج بالفهم والادراك • وهكذا جعل أيضا الدرمللي يلخص مأساته العاطفية قائلا « كده يا خديجه ••• تسبيني كده يا خديجه •• مش عيب » فلو انه أكمل « لطشها مني الـــواد المـوظف » مثلا ، لأوحى الينا بالجذور العميقة للمأساة (١) •

وأعود الى نهاية قصة « الصورة » ، بعد أن مرت الايام ولاحظ عبد المقصود فجأة ان اطفاله الصغار يضحكون رغم ملابسهم الممزقة وتجهم والدتهم وعبوسها • ان معقولية هذه النهاية فقـدت أهميتها ودلالتها منذ « قررها » لنا الكاتب بقوله لقد خرجوا جميعا كما كانوا في الحياة انقياء وسذجا •• لا يعرفون الا المرح والحب ، حتى ولده الذي خرج بنطلونه ممزقا افتر ثغره عن بسمة منتصرة ، التقى هذا (التقرير) مع الانفصال الزمني بين شطـــري التجـربة ، حيث ان ملاحظة الاب الاخيرة حدثت بعد أيام من التصوير ، فأحسسنا بهذه النهاية وكأنها مفروضة على القصة ، أو خارجة عنها ، أو مسبقـة عليها • فلو ان أحد الطفلين قد أشار أخوه الى بنطـــلونه الممزق ، لاستطاعت القصة ان تنجو من التقرير والانفصال الزمني معا • ومع ذلك فان سؤالا يظل أمامنا معلقا : الى أي مدى يقتنع المتلقي بقوةهذه الايماءة التي أرادها الفنان حين جعـل الطفلين – رغـم بؤسهمـا – يضحكان في الصورة ؟ ان الانطباعة السريعة لهذا المشهد هي الشعور بالراحة والايمان بالمستقبل السعيد ! فهل يمكن لمثل هذا الشعور الذي نجح الكاتب في توليده بنفوسنا فعلا ، هـل يمكن لـه أن يتبـلور في

---

(١) لا ينبغي للناقد ان يقترح شيئا على الفنـان • وانما اردت ان أوضح اننا حين نطلب الى الاديب ان يضع ايدينـا على الجـذور التاريخية لنماذج ، فان هـذا لا يعني ان يقـدم لنا بحثـا في الاقتصاد والاجتماع والتاريخ ، ولا يعني ايضا ان يحول الاقصوصة الى رواية • وما ننشده هو ان « يصور » دلالات هذه الجذور « الموحية » بها والكاشفة عنها من خلال اشكال الحياة اليومية في أسلوب فني !

شحنة عاطفية تدفعنا للعمل من اجل هذا المستقبل ؟ انني اتخيل نهاية القصة في اللحظة التي لمس فيها المصور ذقن الست نفيسة واشتعلت الثورة في كيان عبد المقصود ، فلا أحس بالراحة ولا يخطر علىذهني ما استشعرته في النهاية الموضوعة من مستقبل سعيد ٠ ولكني أحس احساسا عميقا بمأساة هذه الاسرة ، بل هذه الطبقة ، وهي الدلالة الرئيسية التي أرادها الكاتب ٠

ولكن يبدو ان هذه ليست ظاهرة عرضية في أدب فاروق منيب٠ انها تشكل أحيانا منهجه في التعبير ٠ اذ تراه يرسم لنا في « حفنة تراب » صورة حزينة لمشاعر ابن يسير في جنازة أبيه المتوفي ٠ وبعد (أيام) يقول « شيء واحد جديد بدل حياتي فانقلبت رأسا على عقب ٠٠ لم أعد حزينا ٠٠ وأشرقت الحياة في وجهي بعـد طول أفول ٠ فعندما دخلت احدى غرف بيتنا العتيقة لاحظت صورة أبي المعلقةعلى الجدار ، صورة أبي في مقتبل شبابه بوجهه الابيض الناصع وعينيه الواسعتين وقامته الطويلة ٠ وفجـــأة تطلعت الى صورتي المعلقة بجوارها على الجدار أيضا واعترتني الدهشة فلا تكـاد صورة أبي تختلف عن صورتي ٠ فصدري عريض وعيناي واسعتان، حتى البروز الذي يرقد أسفل جبهتي لاحظته في صـــورة أبي ، حتى أنفه المدبب الطويل كان ينطبق على أنفي تماما ٠ وعندئذ سرت في جسدي راحة مفاجئة عارمة اشعرتني بالفرحة والامل » ٠ ثم (يقرر) : « فأبي لم يمت، انه يعيش في كياني كله، في صدري العريض وعينيالواسعتين وفي البروز الراقد أسفل جبهتي بل وفي كل ذرة من دمي » ٠ ولست أريد أن أناقش قضية فلسفية كمشكلة الموت مثـــلا ، وكيف حاولت الاجيال التي نفضت عنها اثواب الخرافة والاحلام الميتافيزيقية، كيف حاولت ان تغري نفسها بطرق شتى فقالت ــ كما يرى الاستاذ فاروق ــ بأن الانسان لا يموت ما دامت هناك دفاتر للمواليد ! لست أناقش هذه القضية وانما استرعى انتباهي التشابه الغريب بين نهايتي قصة « الصورة » و « حفنة تراب » فالنهاية هنا ليست امتدادا حتميا ينشأ بالضرورة من التكوين الحي للتجـــربة ٠ لان المشـــاعر الحزينة

والاحاسيس الملتاعة ، لا يمكن بحال ان يتـــولد عنها هذا الفـــرح المفاجيء لمجرد ان رأى الابن صورته تشبه صورة والــده المتوفي · لذلك اضطر الفنان الى عملية (الانفصـــال الزمني) بين شطـري التجربة وذكر ان هذه الملاحظة حدثت « بعد أيام » كما اضطر الى التقرير حين قال « أبي لم يمت ، انه يعيش في كياني كله ·· الخ »·

★

اذا عدنا مع فاروق منيب الى القريـــة لالتقينا بأخصب تجاربه وأروعها على الاطلاق · فلقد أحسست معه بأن هذه هي أرض آلام، وانها تشكل احلامه الغنية بحب الانسان، ويتفجر وعيه النابض بآلام البشر وظروفهم السيئة · هكذا نلتقي مع محمدي افندي المدرس الذي يمتنع مقهورا عن عقاب احد التلاميذ ، ففي طريق عودته سيسحب من دكان والد التلميذ تموين البيت « عالحساب » · وهناك الأم التي باعت كل ما لديها : الدجاجات الاربع والبطة والديـــك الاحمر ، لتضمن لابنها دخول المدرسة بعد عجزه عن دفع المصروفات ، على ان قصـــة « القمح » تتبوأ قمة أعمال فاروق التي صور فيها القرية المصرية · فقد حدد لنا بوعي وعمق نافذين أبعاد ريفنا وجوهر مأساته · اننـــا نرافق شحاته ابن الناس الطيبين الذي ما يزال لجده مقام يتبرك به أهل القرية · نرافقه منذ سمعنا ــ نحن والخفير عبد الغني ــ ضجته مع امرأته ، الى أن تسلق حظيرة الحاج الغولي ليأخذ شيئا من القمح الذي حصده بيده ، ثم داس على ذيل الكلب النائم ، فتمزق سكـــون الليل بنباحه المتواصل، وتعالت أصوات الاهالي تهتف لمسك الحرامي، وأجفلت عيونهم حين رأت ابن الناس الطيبين ! وأصر الحاج الغولي أن يذهب به الى المركز · وما أن جاء العمدة حتى صمـــت الجميع ، وارتضوا قراره بعقد مجلس لمحاكمتـــه · وفي اليـــوم المحـــدد « راح الحكام يغدون في ملابسهم الفضفــــاضة ووجـــوههم التي كاللبن الحليب· لم يكن هؤلاء الحكام ككل من في القرية، بل كان لهم سطوة وجبروت وما كان احد يستطيع أن يمر أمامهم وهو يركب دابة· كان

هؤلاء ممن يمتلكون الطين · وما كان أحـــد يثني على كلمتهم فهي الاولى والاخيرة » · وبعد شرب القهوة وتبادل النكات نهض العمدة علامة الانتهاء من الجلسة (!!) وهو يقول ببساطة مذهـلة « الـواد شحاته يدفع خمسة جنيه » ووقف مرافقـــوه « وانطلقت حناجرهم البالية في آن واحد : كلام العمدة ماشي » وتضيع صيحات شحاته « منين اجيبهم » بين الضحكات وتبادل النكات ·

ونحن لا نصاحب شحاته وحده · اننا نرافـق معه عبد النبي الخفير ، الشخصية الكاريكاتورية التي سخر بها المؤلف من تعاسة الانسان حين تصوغه الظروف المحيطة به في هذا القالب الآلي تقوده حركات ميكانيكية بلهاء · فلو اعتبرنا عبد النبي اطارا جامدا لصورة القرية ، لاتضحت أمامنا دقائق هذه الصورة في قسمات شحاته الذي لم تعصمه تركة اجداده من السمعة الطيبة ، ولم تحل بينه الاخلاقيات الموروثة وبين الاحتجاج العفوي التلقائي على معاناته المريرة لوضعه السيء · ثم تبلغ سخرية الفنان ذروتها ، فيجعل من الجنـاة قضاة للضحية ! وهكذا تتكامل عناصر المأساة وتتشابك معالمها ، لتهدينـا في النهاية لوحة حية رائعة ، تتميز عن قصـــة اخـرى ممتازة هي « جاموسة عبد الرسول » · فرغم ان تجربة هذه القصة كبيرة للغاية، الا ان الصفحات التي حدثنا فيها المؤلف عن الخاصة الملكية وارهابها للفلاحين جاءت منافية للاصالة الفنية التي سادت بناء القصة بعـد ذلك · فلو ان المؤلف بدأ قصته بالسطور التي تلت الست صفحـات الاولى ، وفيها يقول « اهتزت قرية الرواشدة كلها ، ولم يعد بها مكان للسكون · أصبحت كشعلة متقدة من الحيـــوية والنشـاط ، الناس يروحون ويجيئون خلال الدروب ، وشيء واحد يكررونه دائما » · أقول لو أنه بدأ القصة بهذه الكلمات ، ثم راح يستعـــرض ما حدث لعبد الرسول في تأن عميق ، لبعدت القصـــة من شائبة التقرير ، ولاكتملت لها أهم عناصر النجاح الفني · ومع ذلك فالتجربة ــ كما قلت ــ كبيرة · انها تقدم لنا معنى البطولة الحقيقي الناضج عنـــد

الجماهير · لقد ماتت يدا عبد الرسول على جاموسته ولم تثنه عن تركها سياط الهجانة ولا تهديد الناظر ، وسرت الدهشة في عروق الفلاحين الذين نهبت حيواناتهم منذ دقائق ، ثم تحولت الدهشة في دمائهم الى نيران حامية مرة واحدة · وهرب الناظر مع جنوده واستولى الاهالي على ابقارهم وجواميسهم وهم يرددون الحكاية من وقت لاخر ويجترون معها احلامهم واماانيهم « فيروي محيسن انه شاهد عبد الرسول وهو يبصق على وجه الناظر ويبطحه على الارض ويمسكه منزمارة رقبته· ويروي العبس انه ـ اي طربوش الناظر ـ ملقى على الارض في الطين » · وتنتهي من قراءة القصة وأنتتحس شيئا هاما · تحس ان ثورة الفلاحين ليست امرا طارئا بل هي ثورة عميقة الجذور ، ما ان وجدت عود الثقاب حتى صعد لهيبها الى السماء · وهناك شيء آخر بدونه لا نستطيع ان نحيط بهذه التجربة الكبيرة · وهو الدلالة الرمزية لهذه الثورة · اذ هي لا تعبر عن قرية بعينها، بل عن ازمة القريةالمصرية بكاملها · وعبد الرسول ليس فلاحا فردا قام بمعجزة ، وانما هو نموذج يلخص الملايين فيارضنا· لذلك ما كنت أود أن يقحم الكاتب الخاصة الملكية كرمز للاقطاع ، فتصبح أعمالها الاستغلالية مجرد أمور « استثنائية » تحدث فيمنطقة نفوذها فقط · ولكي يصبح الرمز نائبا للاقطاع حقا يجب أن يؤخذ من مستوى الاقطاع نفسه ، المستوى العادي الذي يذل الفلاحين في اية قرية اخرى ، غير القرى التي تقع في حوزة الخاصة الملكية · لذلك ايضا لم نر شخصية ترمز لسطوة الاقطاع الفكرية على بعض الفلاحين · فبين عشرة فلاحين يعملون في ارض العمدة مثلا ، نجد واحدا ينطق دائما بلسان العمدة ومصالحه · ووجود هذه الفئة الانتهازية ليس شيئا معيبا في حركة ثورية للفلاحين · وعندما يتخذ منها الفنان نموذجا يرمز به للتيارات المتناقضة داخل الحركة يكتسب العمل الادبي تفاعلا دراميا اكبر واكثر خصوبة · في قصة «جاموسة عبد الرسول » سكت اغلب الفلاحين ، وكان سكوتهم على مضض ، اي انه كان سكوتا ثوريا ، وفي القصة طالعنا وجه عبد الرسول ،

الوجه المعبر عن حتمية هذه الثورة ، وكان بمقدور الفنان ان يطالعنا بنموذج آخر يرمز لقطاع يستفيد من بقاء الاستغلال · أيقال ان القصة القصيرة لا تتحمل هذا كله ؟ وأجيب اني ما قصـــدت بالرمز الذي اريده تشريحا كاملا لشخصية الانتهازي او المستفيد ، فبكلمة واحدة ينطق بها فرد واحد من بين آلاف الكلمات ينطق بها مئات الفلاحين، الذين يتبادلون الخبر فور حدوثه ، كنا نستطيع ان نلم بهذه الدلالـــة الكبيرة في حيزها الصغير · تماما كما فعل فاروق في قصة «خناقة» حيث يظهر وعيه الدقيق بجزئيات وتفاصيل حياة الناس · فالاهـــالي جميعا يلومون الجبالي لتهجمه على الشيخ عبد المجيد حتى اذا أمسك الاثنان بخناق بعضهما البعض راح الكل ينظرون باستنكار لجـــرأة الجبالي على هيبة الشيخ عبد المجيد الذي يؤمهم في حلقات الـــذكر ويتبرك الجميع بدعواته واهتزازات مسبحته ، ويسقط الجبالي مغميا عليه بين الجمهور الذي تدخل في المعركة ، وتسقط معه قلوب المحيطين به ، الى أن يفيق ويعود الى تهديد الشيخ ، فيصرخ فجأة « انتراجل خلالي ، عاملي سني ومربي دقنك ، وبطلع فلوس بالربا ، والله لازم افضحك » · وهنا علت سحابة قاتمة على وجـــوه القـــوم · ومرت طيوف ذاهلة لا تصدق الصوت الذي انبثق بعد أمد طويل ، وتعثرت الألسن في الافواه بالكلام : حاجه عجيبه ! الشيخ عبد المجيد بيطلع فلوس بالربا يا واد !! ·· ولم يكن شيئا عجيبا ، ولكنها عبارة ذكية من القصاص اكد بها ما قاله حين سقط الجبالي وانحنى عليه بعض الرجال يرشون الماء على وجهه ويتشهدون « لم تكن هذه الصـــدور بقادرة على ان تظهر عطفها على الجبالي وسط هذا السخط الـــذي انصب عليه ، كانت قلوبهم تفور بالحقد · ولكن ما باليـد حيلة ان أيديهم تأكلهم وقبضاتهم تتحفز· بيد انهم يحسون بقوة الجانب الاخر وبطشه ، كانوا يشعرون بالانعطاف نحو الجبـــالي ، الا ان الافكار التي كانت تدور في رؤوسهم كانت تعوقهم عن ان يفعلوا شيئا ··· وباقي الخلق والمحاسيب قد تصلبت افكارهم مع الشيخ عبد المجيد»·

بهذه الكلمات اثبت فاروق وعيا دقيقا بتفاصيل التجربة التي عاشها وانفعل بها ، ولم يبدأ الخطوة التعبيرية الا بعد تمثله العميق لجزئياتها · لم يلجأ هنا الى التعميم في تفسير الحدث ، كان يقول لنا ببساطة ان الجميع احتقروا الجبالي اولا ، ثم احبـــوه اخيراً ، او العكس ! انه يوضح لنا الخطوط الرفيعة التي تتعقد وتتشابك اثنـــاء صنعها للتجربة ، فيخبرنا بانعطاف البعض نحو الجبالي ، وجمود الاخرين وتصلبهم الى جانب الشيخ ، ثم ينســـاب معنا بهدوء الى الحصيلة الوجدانية في اعماق الجبالي التي تحرك عواطفه بوحشية نحو الشيخ ، فنعرف ان العيد كان قد اقبل والح اطفال الجبالي عليه في طلب العيدية ، وطلبت اليه امرأته برقة وعذوبة « جـلابية كريب تييس » · وذهب الى الشيخ ليفك له ضيقته واعطاه بالفعل جنيهـا الحقه بقوله : « بس اسمع يا جبالي ، بعد الـدره على طول تجيب الفلوس » وعندما وقع في يده نصف جنيه طار به الى الشيخ، فرفض رفضا قاطعا ان يتسلم الا المبلغ كاملا « فلربما لاح عليه المكسب الذي جاءه من فيض الكريم » · هذه هي القصة الحقيقيـــة التي اذهـلت الناس جميعا · ونسوا في لحظة الرجل الوحيد الذي يزف في الموالد بعمامته الخضراء وقفطانه الزاهي تحت الجبة و « يتوقف موكبـــه امام كل بيت ليسرع اليه صاحبه بما فيه القسمة » · وهكذا من دماء بعض الناس البسطاء يقرض الشيخ بعضهم الآخر ، وبالربـا · ولا تستهوي الفنان اية نظرة اخلاقية للحدث ، فينقله الى مستوى المأساة التي فجرها غضب الجبالي وثورته ، يصيح احدهم « طيب وايه يعني هو كده بس ؟ دا اكبر افيونجي في البلد ، كل يوم له حقـــه بعشرة مني » · ان عملية الكشف التلقائي الرائعـــة التي اجاد القصاص صنعها من داخل البناء الفني للقصة ، تمهـــد في وضـــوح للقرار الثوري الذي اتخذه الجبالي معارضا : « والله ما انت متلايم مـــن ايدي ولا على مليم ، واني معاك يلا نروح المركز سوا » · انها دلالـــة القيمة الايجابية الكامنة في اعماق الجميع بعـــد ان فضحت لهـــم

الاحداث الاستار المظلمة المسدلة على وجوههم ، وكيف تشكل اخلاقياتهم وفق العلاقات الاجتماعية السائدة ، والتي هي بحاجة مستمرة الى الكشف والافتضاح ·

★ ★ ★

نتبين بعد ذلك فروقا حاسمة بين اعمال فاروق التي كتبها عن المدينة واعماله التي كتبها عن القرية ، وان اشتركت جميعها في سمة واحدة هي الطبقة الاجتماعية التي تنتمي اليها نماذجه ·

تتمثل هذه الفروق في درجة الوعي عند الفنان بظروف القرية التي تفوق حد كبير درجة وعيه بظروف المدينة · فنحن نلحظ في اقاصيصه عن القرية وعيا نافذا الى اعماقها وجذور مأساتها، بينما نلحظ في اقاصيصه عن المدينة انه يقف عند حدود المظهر الخارجي فحسب · لذلك أريد أن أتوقف عند ثلاثة قصص هي « دنيا » و «لقاء» و « شقاوة عيال » تعدبمثابة همزة الوصل بين القرية والمدينة ·

عم علام في قصة « دنيا » كان يعمل بستانيا في وزارةالزراعة، حتى اذا امتد به العمر وأخذ مكافأته، قرر أن يفتحبها دكانا صغيرا· واعتمد الرجل في بداية الامر على رصيده من الاصدقاء موظفي الوزارة فلا شك انه سينتفع منهم بعد أن شاركهم الحياة زمنا طويلا· ولم يخيب له أصدقاؤه أملا ، فكانوا يشترون منه كل ما يريدون ، ولكن ، على الحساب ! وأخذ عم علام يبيع لهم زجاجات البيرة « شكك » ثم أعجبه مذاقها فشاركهم الشرب على حسابه · الى أن فتحت شركة كبيرة أبوابها الى جوار دكان عم علام · واستيقظ أهل الحي ذات صباح يتساءلون « كيف غطس عم علام من الشارع هكذا فجاة » ، فقد أغلق الرجل دكانه ، ويمم وجهه شطر القرية · ولا يذهب عم علام من خيالنا الا بعد أن نجيب على هذه الاسئلة : أحقا أراد الفنان من خلال هذه القصة أن يكشف عن حنينه الى القرية ؟ وهل جاءت قصة الشركة الجديدة التي فتحت أبوابها الى جوار دكانه، هل جاءت بعيدة عن المسار الفني الصحيح الذي جرت فيه احداث

القصة ، فاصبحت نتوءا في بنائها بلا داعي ولا مبرر ؟ أم أن الكاتب قصد شيئا ابعد من التعبير عن حنينه الى القرية ، وهل جاء ذكره للشركة الجديدة متعمدا ، أم هي تفاصيل جانبية لا قيمة لها ؟٠

الحق ان هذه التساؤلات جميعها تثيرها القصة ، وتبقى مع ذلك حقيقة باهرة ، وهي ان القصاص يكاد يخلو تماما من أية أشواق ساذجة الى القرية ، لانه يعي جيدا ان المدينة مرحلة حضارية اكثر تقدما رغم كل المساوىء المؤقتة التي تعشش في زواياها ٠ كما ان حديثه عن الشركة الجديدة لم يكن مفتعلا متعسفا مفروضا، وان كان متعمدا الى حد كبير ٠ لان الأقصوصة تستهدف شيئا هاما وبسيطا للغاية : تقول لنا ان لا مكان لدكان عم علام أمام الشركة الكبيرة٠ لا مكان للنشاطات الفردية الصغيرة في تيار النمو التجاري والصناعي المذهل الذي يفسح الطريق دائما لمرحلة الاحتكار ، وهي مرحلةطبيعية ـ رغمشرورها ـ من مراحل تطور المجتمع، والاحتجاج الساذجالبسيط الذي اقدم عليه عم علام بعودته الى القرية ، يقدمه لنا فاروق في احتجاج اكثر وعيا ٠

وفي قصة « لقاء » يتألق مظهر جديد من مظاهر هذا الوعي ٠ فعائلة الحاج حنفي تسافر الى القاهرة ـ ككل عام ـ لزيارة بعض الاقارب ٠ وتأخذ الاسرة معها الخادمة زينب التي ينتابها احساسان متناقضان عند سماعها النبأ : انها تحس وحشة عميقة لتركها القرية، وتحس بسعادة في نفس الوقت لانها سوف ترى شقيقها ابراهيم عندما يزور الحاج حنفي قريبه محمد افندي الموظف بشركةالاوتوبيس ويلتقط الفنان بحساسية بالغة الشفافية بعض الخواطر السابحة في مخيلة الحاج حنفي ٠ انه يصل محطة القاهرة فيركب احدى سيارات الاجرة « وفيه يتصور حسن بك حين يمر بالعزبة في عربته الملاكي السوداء ، أليس مثله الان ؟ وما هو الفرق ؟ » ٠ وقبل أن يسعفه خياله بالاجابة يفتقد عنوان قريبه ، فيهتف بالسائق « طيب روح على الجيزة وبعدين أشاور لك على العمارة » بينما يسكن هذا القريب في بدروم ٠ وما أن تصل العربة الى العنوان «ويحتضن القريبانبعضهما

بالسلامات والقبلات الزائدة ومن خلالها يوجه محمد افنـــدي نظره كالصاروخ الى الهدايا والاحمال الثقال ، وتخرج الست بهية وسط الهدية صيغتها من حقيبتها لتضعها في يدها » · هذه هي الاحـــلام التي تختمر في أذهان ابناء هذه الطبقة ، أحلام طموحة الى مستوى حسن بك والعمارات والهدايا والذهب · وفي نفس اللحظة نشـــاهد احلاما اخرى ، احلاما من نوع خاص ، فزينب ترى أخاها ابراهيم، ولكنها لا تملك ان تقابله بالاحضان ، انهما مكلفـــان بنقل الاحمال والحقائب من العربة الى البيت ، ويكتفي كل منهما بأن يوجه للاخـر نظرة طويلة مليئة بالمعاني · انها معاني أكبر من الاشواق الزائفـة التي تبادلتها العائلتان ·

وفي « شقاوة عيال » نجد شيئا قريبا من هذه الدلالة ، فالست زكية ترسل خادمها الصبي ابراهيم الى السوق ليشتري بعض الحلوى لابنها الطفل · وينزل ابراهيم الى الشارع فيلعب الكرة مع الاولاد ، ثم تصادفه عربة البطاطا وتصدم رائحتهـا انفـه وتدور في رأسه الافكار « يشتري بقرش ويقول ضاع مني ؟ ضـــاع منك فين ؟ طيب واتأخرت ليه ؟ وتذكر صوت سيده المعروف : هات المقشه يا ميمي » وتأخذ افكاره طريقها الى التنفيذ ، وميمي يرمي المقشة من النـافذة هذه المرة ويقول : « مش لاقيها يا ماما » وتنــزل الست زكية بكلتا يديها على ابراهيم ، فينزف الدم من احدى قدميه · أما هي فتـدخل الحمام ، ويتقدم ميمي اليه بخطوات متعثرة يمسح دموعه ويناولـه قطعة شيكولاته فيرمقه بحنان عظيم · وميمي هنـــا هـو « السيد » الصغير ! ولكن طفولته تنجو به من مظاهر السيادة ، فتسخو نفســه بفطرتها النقية من الشوائب ، وتنتظم علاقتـــه بابراهيم على هـذه السليقة الطيبة ، فهو لم يتلوث بعد بما شاب التكـوين الاجتمـاعي لاسرته من عقد ·



ورغم ان مجموعة « الديك الاحمر » ثرية بالقضـايا الفنيـة

العديدة ، الا اننا سنتخير منها ثلاث قضايا هامة · أولاها توضح لنا الفرق – او الفروق – بين الصورة الفنية والقصة القصيرة · ففي « حفنة تراب » سجل الكاتب جملة مشاعر حزينة وخواطر باكية لابن يسير في جنازة ابيه ، واحسست بهذه المشاعر والخواطر ، وقد تكشفت في صورة لم تكتسب حركة درامية يغوص بواسطتها الفنان في جزئيات الحدث ·

انه اعطانا الاحساس والانفعال والشعور ، ولكننا افتقدنا الفكرة الاساسية الكامنة وراء هذه جميعا ، فلم نجد الا صورة ساذجة لمشاعر الابن · وهكذا في « الطريقة القديمة » فهي مفارقة تدل على البون الشاسع بين الوسائل القديمة والحديثة في الزواج، غير انها جاءت حشدا متراصا لجزئيات الحادثة ، فأهدتنا بالفعل صورة ساذجة أراد الكاتب أن يفرق بها بين القديم والحديث · بينما هناك « صور » أخرى بلغت درجة رفيعة من النجاح ، كما نرى في « الترابيزة » ، التي كافح طالب الطب القادم من الريف ان يضعها في غرفته الفقيرة بعد أن ألهبته أحلامه كطبيب في المستقبل ، فقام يبحث عن بضعة أخشاب قديمة · في هذه الصورة الفنية الموحية نلمس براعة الفنان في تكثيف فكرته الرمزية ، كالتي عرضها في صورة أخرى عنوانها « تعليم » ، رأينا أحد رجال القرية يقرر أن يتعلمركوب العجل ، مهما كلفه ذلك من الهزء والسخرية · ففي هاتين الصورتين نشعر بأن وراء الرمز معنى قريبا من نفوسنا هو المقاومة والاصرار، ولكن هذا المعنى يترسب في داخلنا دون حركة درامية داخل العمل الفني ، وانما يتعمق في وجداناتنا بتركيز الفنان على نقطة موحية، تتعاون عناصرها على ابراز الدلالة التي يهدف اليها · على غير ما نرى في قصة « نظرية الهندسة » ، انه يصور لنا طالبا يعتمد على بطولة زائفة حملتها اليه المصادفة عندما تغيب زعيم طلبة المدرستذات يوم قامت فيه مظاهرة · وتحير الجميع حول من يقود المظاهرة ، وبحركة ارتجالية أقرب الى المداعبة هتف شعبان « لبيك وادي النيل لبيك » ، واضطربت اذناه وهو يسمع الطلبة يرددون الهتاف، وأحس

بالامر شيئا جديدا مشوقا ، فاستمر في الهتاف، ومن يومها والزعامة المزعومة لا تفارقه حتى جاء يوم الامتحان ، فلم يستطع ان يمـــارس بطولته مع المراقب الذي ضبطه وهو يغش ! وتكشفـت له الحقيقـة اخيرا ، فالطلبة الذين هتفوا وراءه أمس لن يجرئـــوا على انقاذه اليوم ، وانما كل ما يمكنهم القيام به هو استغلال فرصة الضوضاء التي قامت بينه وبين المراقبين « فأخذوا يتحدثون في سرعة ويسالون بعضهم البعض ويستفسرون عن حلول التمارين » • فالقصاص هنا رغم اعتماده المطلق على تصوير مراحل مختلفة من تطور الحدث، الا ان الحركة الداخلية في بناء الأقصوصـــة هي التي تفرق بين مـا تحتويه من صور ، وبين العمل الفني الذي لا يدخل في نطاق القصـة القصيرة ويعتبر صورة موحية فقط • فالنشاط الدرامي داخل القصة يختلف تماما عن الصورة التي تعتمد على لقطة اختارها الفنان من زاوية معينة وكشف حركتها بحيث أوحت لنا بدلالة ما حسب قـدرة الفنان على تطويع هذا الشكل الادبي لمضامينه الانسانية •

في قصة « الديك الاحمر » ، يتناسب تطور الحركة النفسيـــة داخل النماذج معتطور الحركة الخارجية للبناء الدرامي في القصة• فالغلام يريد الذهاب الى المدرسة وشبح الصاريف يسلط عليه النعاس والام تريد ان تبيع حمولتها من الطيور ، لانها اقسمت بأن تعلمه حتى لو باعت ثيابها من اجله • وتشعر في نفس الوقت بأن روحهـا تنتزع منها • وهكذا الى ان يقتحم الصبي ابـــواب المدرسة ، فقـــد جاء بالمصاريف • وفي قصة « القمح » تمسك شخصية الخفير بتلابيبنا، ونظل في توزع مستمر بينها وبين الحـرامي ، ثم بينهمـا معا وبين مجلس التحكيم الموقر • فنستشعر باننا نسكن بناء دراميا متحـركا بصفة دائمة • فاذا تباطات هذه الحركة عمدا وتركزت قوى الفنان في تسليط الاضواء على لحظة انسانية او نموذج بشري مثل «الدرمللي» تحول العمل الادبي الى صورة غنية بالأيحاء ، ولكنه لا يصبح قصة قصيرة • ولو ازددنا تعرفا على الاسرار الجمالية لهذا الشكل الادبي

ـ أي الصورة ـ ثم وعينا أهميته وخطورته لاخلصنا الى حد كبير في تقديم نماذج أكثر نجاحا ، ولاختلفت من بين أعمالنا ما نلاحظه في أحيان كثيرة من خلط بين اسلوب القصة في التعبير ، وبين اسلوب الصورة ، فنتلافى بذلك ما قد ينجم عن هذا الخلط من تشويه لاصالة العمل الفني ·

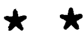
أما القضية الثانية فقد استقرأتها من طريقة فـاروق منيب في رسم نماذجه ، فنادرا ما نلحظ اهتمامه بتفصيل الملامح «الفيزيقية» للشخصيات · لا يعنيه أبدا لون العينين أو طـول القامـة أو شكل الرأس ·· الخ· ومع ذلك تميز ذوات شخوصه تمييزا حاسما· فهو مثلا لا يصف الخفير عبد النبي الا بانه « قطعة سوداء » وسط الليل (وهكذا وقف سدا بين خيالك وقدرته على تصور هذه الشخصية) · ولكنا نرافق عبد النبي « من الداخل » بواسطة سلوكه «الخارجي»، فنكاد نتعرف عليه ـ مستقبلا ـ من بين مـلايين الناس · لقد نجح الفنان هنا في رسم « الملامح النفسية » للنمـوذج ، فالتحمت هـذه الملامح بمخيلة وجداننا ، وفرضت ذاتيتها الخاصة على وعينا بغيـر أن يلجأ الكاتب الى وصف أذني عبد النبي أو يقيس صدره أو كثافة شعره أو عريض ابتسامته ·· الخ · ليس معنى ذلك ان هذه الصفات ـ اذا اضطر اليها القصاص ـ تضعف عمله · انها ـ على العكس ـ تصبح شيئا هاما لو اكسبت الشخصيات دلالة خاصة ومعنى ذاتيا، فينتقل النموذج من « التعميم » الى التخصيص ·

وتأتي القضية الاخيرة ، وهي الخاصة بالتجربة التعبيريـة عند فاروق منيب ، والحق ان هذه القضية ليست منفصلة عن المنهج التعبيري لمجموعة « الديك الاحمر » فاللغة الشعبية التي لجأ اليهـا صاحب هذه المجموعة في تصوير نماذجه ، ليست وسيـلة أو أداة للتعبير كما يظن · انها عنصر حي من عنـاصر التجربة لا ينفصل مطلقا عن جزئياتها الاخرى كطريقتـه في التنـاول او اختيـاره للشخصيات او تقديمه مضمونا معينا · ان هذه جميعها في القـالب الفني الذي يمارسه الكاتب تعتبر اداته في التعبير · القصة « ككل »

هي وسيلة الفنان للتعبير · أما اللغة فهي عضو حي في كيان متكامل لا يجوز لنا ان نفصل بين اعضائه الا من قبيـــل المجـــاز اللفظي ، وللضرورة الحتمية · فلا معنى ان تنصح فـاروق منيب – وزملاؤه معه – بالاقتصاد في محصولهم من اللغة العامية · لان فاروق وزملاءه عندما يكتبون بهذه اللغة ، فلوعيهم التام بأن ما يقدمونه هو عمـل فني لا تتوفر له مسببات الكائن الحي اذا أصبنا أحد اعضائه بالشلل، لمجرد أن بعضنا يفضل له عضوا صناعيا · ان اللغة الشعبية المصرية هي العضو الطبيعي في جسم العمل الادبي المصري · وبهذه النظرة يجب ان نبصر مجموعة « الديك الاحمر » وزميلاتها ·

هل نحرم ، اذن ، على الفنان ان يستخدم أية لغة اخرى ؟ انني أؤمن ايمانا حاسما بان للفنان مطلق الحق والحـــرية في اختيـــار الشكل التعبيري الذي يراه مصورا حقيقيا لمشاعـره واحاسيســـه وافكاره · ولكن للقارىء أيضا مطلق الحق والحرية في الحكم على مدى نجاح الفنان في التعبير عن هذه الاحاسيس والمشاعر والافكار · ويخيل الي ان ما لمسته من نسيج فني محـــكم في بعــض اقاصيص « الديك الاحمر » لخير برهان على نجاح صاحبها · فالوحدة الحية بين السرد والحوار تشكل انسجاما في الاداء ، لا أعرف الى أي شيء نرجعه اذا لم تكن اللغة هي المصدر الحاسم ·

ومرة اخرى أقول ان القضية في حـاجة الى دراسة شـاملة للمجموعات القصصية التي صدرت للادباء الشبان حديثا · على ان هذا لا ينسينا المجهود الطيب الذي بذله القصـــاص فاروق منيب ، والذي لا أشك في أنه سيواليه على الدوام بمزيد من التوفيق ·



الضياع في الاقصوصة العامية

في مقدمة « مساء الخير يا جدعان » وهي المجموعة القصصية الاولى للاديب بدر نشأت – يقول الاستاذ أحمد بهاء الدين :

« عندما فرغت من قراءة القصص العشر التي تضمها هـذه المجموعة وجدتني أفكر في قضية هامة ، تلك هي قضية اللغة » ·

وأخشى ما أخشاه أن يتناول النقد المجموعة الجديدة « حـلم ليلة تعب » لنفس الكاتب ، بنفس المنهج الذي ناقش به بهاء وكثيرون غيره ، المجموعة السابقة ·

ذلك أن قصص بدر نشأت تغري الباحث حقا ، أن يتوقف كثيرا عند قضية اللغة ولكن ما أخشاه ان يتنـــاول البعض هذا العنصر بمعزل عن بقية العناصر المكونة للعمل الادبي · فأغلب الكتـــابات حول هذا الموضوع تبتر الصلة بين اللغة والفـــن في العمل المنقود وتسلط عليه كشافات سياسية فحسب ، ولا ريب في انه من حق أي دارس وباحث ، أن يدرس أو يبحث اللغة من زاوية سياسية فقط ، ولكنه حينئذ يكون قد صنع شيئا لا يمت بصلة للنقد الادبي · لان هذا الاخير يدرس اللغة من حيث هي أحد عناصر العمل الفني وبالتالي من حيث وظيفتها داخل هذا العمل لا خارجه ·

كان لا بد من هذه المقدمة ، لاخرج بنتيجة هامة ، وهي أن كون اللغة عنصرا مترابطا مع بقية عناصر العمل الادبي ، يشجب كـافة المقدمات والنتائج والمعارك التي تهنا فيها زمنـــا بشأن ما يسمونـــه بالفصحى والعامية ، فالسؤال الذي يطرحه كل عمل فني هو : هـل

هو كذلك أم لا ؟

وفي حدود هذا السؤال البسيط تبدأ رحلة الناقد الشاقة المضنية داخل هذا العمل دون ان يتورط في قضية من خارجه ، تصل بالاوضاع السياسية والقومية وغيرها من النشاطات الاجتماعية الاخرى. هل معنى ذلك ان الادب شيء منفصل عن هذه الاوضاع ؟

الجواب انه ليس منفصلا ، ولكنه متمايز ، له وجـوده النوعي الخاص . ولا يرفض هذا الوجود ان تكون السياسة أحد عناصره بل هي كذلك بالفعل ، هي كذلك في حدود كونها عنصرا حيا متفاعلا عن بقية العناصر الاجتماعية والنفسية والفلسفية والفنية ، المتشـابكة تشابكا غاية في التعقيد . والناقد الادبي هو الرســول الموفد من الفلسفة الى الادب لاكتشاف مجاهل هذا التعقيـد ، وكيف اسهـم الوضع السياسي والدلالة الاجتماعية والتقاليد الفنية في خلق هـذا الشيء الرائع الذي ندعوه بالفن .

ورغم ذلك كله ، فان أقاصيص بدر نشأت تغري الباحث ـ كما قلت ـ بالتوقف عند قضية اللغة في التعبير الفني . والغريب حقـا ان المتتبع لمحاولات هذا القصاص ، يدهشه « منهج » هذه المحاولات. في المجموعة الاولى « مساء الخير يا جدعان » نلحظ الفنان يخضـع الكلمات العربية للتركيب المصري ، فيشيع بذلك جوا نفسيا موحـدا في الصورة الادبية . بينما نراه في المجموعة الجـديدة « حلم ليلة تعب » يخضع الكلمات المصرية للتركيب العربي ، فيعمل بذلك عـلى بعثرة الجو النفسي ، وما كنت أتوقعه في مسرى الكاتب المتطـور ، هو ان يتلاءم التركيب مع الكلمات في وحدة واحدة من شأنها صياغة النسيج الفني في احكام لا يشوبه نشاز الصور او موسيقى الجمـلة او الايحاءة الفنية .

ولست أريد أن أسوق الامثلة والنماذج من المجموعتين للتدليل على ما أقول في هذا الصدد . فالذي يعنيني في هذا المقال ، هو ان أتبين تطورا آخر في مجال التعبير الفني والرؤيـة الانسانية عند الكاتب .

ولو اننا عدنا بالزمن الى ست سنـــوات مضت على صـــدور « مساء الخير يا جدعان » لاحسسنا ان المنظر الاساسي في أدب بدر نشأت هو ضياع الفئات الكادحة في المجتمع · هذا المنظر لـــم يتغير ابدا في مختلف مراحل تطور الكاتب· اذ يبدو ان وجدانه يعتصر حبا لمشكلات هذا القطاع من البشر ومعنى حياتهم · والتغير الجديد هو امتداد متسع لبادرة لمسناها في مجموعته السابقة ، غير ان مظاهره هي الطابع السائد للمجموعة الجديدة ، بعكس ما كان عليه من شذوذ في كتاب « مساء الخير يا جدعان » ·

منذ ست سنوات كان بدر نشأت يصوغ ضياع الفئات المطحونة في مجتمعنا بانفعال صادق وحب عميق ولهفة على الخلاص، ولكنني كنت استشعر هذا الضياع في حالة (سكون) · بمعنى ان الفنـــان كان يضع كلتا يديه على السطح البارد للمشكلة، فلا أرى عبدالموجود أو عبد المقصود أو عبد الصمد ، الا من خلال ازماتهم الطافية فوق وجدانهم ، من خلال سرقة البقال لزبونه أحمد في قصة « واحد منه » وسرقة عثمان للرغيف من أمه في « علقة تفوت » وجوع المومس في رمضان في « اشوفكو بكرة » · وغير ذلك من الموضوعات التي وقف منها الكاتب موقف المتفرج الذي لم ير علىالسطح الا اشياء ساذجة، أو حلولا قدرية ، أو مبالغات قاتلة للفكرة والشخصية والموضوع ، فراح يغلف السطح بآهات ساخنة لعلنا نصحو على وهج الحـــرارة التي تتلظى فيها تجاربه الانسانية ·

ولكن موقفنا ـ نحن القراء ـ لم يكن أفضـــل حالا من موقف الكاتب نفسه ، فقد فغرنا أفواهنا مرارا من الحـــلول الهابطة مـــن السماء في ليلة القدر ، فيستريح عبد الموجود العامل المتعطل الـــى قراره التاريخي ، وينطلق يبحث عن عمل ، أي عمـــل وعـــن الـــرزق والفرج ، ويعدلها بنفسه ، وترجع ثورية هذا القرار عند الكاتب الى ان هذا العامل نفسه كان شعاره كل صباح « ترزق ، وتفرج، ومسيره يعدلها »·

وهكذا عبد الصمد ، الذي زاغت منه زنوبه لاسباب كثيـــرة ،

وفجأة يرفع اليها رأسه « بنظرة طويلة واثقة تشع بالامل ثم تنهد في راحة والتفت الى الرقص » ٠

وكذلك اسماعيل ، الذي كاد يقتله العذاب من زملائه والحذاء الضيق على السواء حين لم يجد أحدا يعطيه قرشا واحدا يركب به الترام ، واذا به يقتنع ـ بعد أن استعرض احوال زملائه ـ « فعلا اللي يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته » ، ليس هذا فقط ، انه «وجد نفسه يفغر فاه في دهشة لما اوصله تفكيره الى أن وراء مشكلته الصغيرة مشكلة كبيرة شاملة تجمعه هو وزملاؤه وعائلاتهم وعائلات كثيرة ، وان الحكاية ليست مجرد كالو أو قرش أو جزمة » ٠

لنلتقط أنفاسنا من هذه السخونة المزعجة التي أسدلت على أبصارنا ستارا كثيفا من السذاجة والحلول القدرية والمبالغات القاتلة للفكرة والشخصية والموضوع جميعا ، لنلتقط انفاسنا ونلتقي مع قصتي « مساء الخير يا جدعان » و « الجدار » في لحظات ثمينة تنسكب في وعينا بغزارة ٠

ان « الحشيش » هو البانوراما الهائلة التي افسحت لنا مجالا خصبا لرؤية المنظر الاساسي في أدب بدر نشأت، لرؤية ضياع الفئات المسحوقة في مجتمعنا ، لرؤيته في حالة حياته ، في حالة وجود لحظة حضور بمعنى اخر من المعاني ٠ « الجوزة » تنتقل من يد الى يد ، والتعليقات تتساقط من لسان الى لسان والعيون تنفتح وتنغلق ، ومن الصحاب واحد يذهب وآخر يجيء ، ومع التنقلات السريعة المتتابعة هذه ، ترتشف قلوبنا رحيقا لمأساة دامية ، مأساة أعمق من سطوحها في الاقاصيص الاخرى ، مأساة لم تبدأ في « مساء الخير يا جدعان » الا لتبدأ في صورة جديدة في « الجدار » المقام بين الحارة والحياة ٠ أجل ، بين الحارة والحياة مرة واحدة ، مهما ثرثر الفنان بتفاصيل يعوزها السياق التعبيري للقصة ، فالجدار هو الحائل الوحيد بين أهل الحارة من جهة والشمس والهواء النقي من الجهة المقابلة ٠ الجدار هو مصدر الضعف والسل والموت ، وزواله يعطي الحياة فرصة حقيقية لان تكون حياة ٠ والحارة اذن ليست هي

بالتأكيد حارة عثمان ، كما أوهمنا المؤلف ، والجدار هو ليس السد المقام من الطين في نهايتها وعند بداية الحياة ، انها أشياء أكبر من ذلك ، أكبر من ذلك بكثير ، بكثير جدا ، جدا ٠

وهاتان القصتان من مجموعة « مساء الخير يا جدعان » هما البادرة التي أشارت الى انها الجذر القريب للطابع السائد في مجموعة بدر نشأت الجديدة ، « حلم ليلة تعب » ٠

ولا شك ان هذه المجموعة الاخيرة ، لا تخلو من رواسب المرحلة القديمة التي تعبر عن نفسها في قصص مثل « أصحاب » و « حلم ليلة تعب » و « أفيون » ولا علينا من الفكرة المكرورة في قصة «أصحاب» ، فما يثير فيها من ملل سوى العلاج المكرور والرؤية المكرورة أيضا : عبد السميع وتوفيق من أصدقاء الطفولة ، باعدت بينهما الحياة ، ثم جمعت بينهما في لحظة اختارها الكاتب باخلاص شديد ، هي لحظة لقاء بين عبد السميع العامل المتعطل وتوفيق مدير المصنع الذي لا يعير صديق الطفولة أي التفات ٠ أكثر من ذلك ان عبد السميع لم يكن واحدا ممن وافق المدير على تشغيلهم ويخرج مع زميل اخر هو حسانين «يتقاسمان الكلام» والحكايات، والشكوى، والسيجارة ، سيجارة حسانين ٠

ولا عتب على المؤلف أن يكرر فكرة الهوة الطبقية وانعكاساتها على الاغنياء والفقراء والتقارب بين الفقراء فيما بينهم ، لا ضير عليه من ذلك ، فرغم انها فكرة ممضوغة وموضوعها أكل عليه الدهر وشرب ، الا ان تقديمها في هذه الصورة القديمة المهلهلة هو الذي يبعد بها بعيدا عن نبالة القصد وشرف الهدف ٠ ان صياغتها كمعادلة جبرية يجمد طاقتها على التعبير ويخلق فنيا احساسا باللامبالاة ٠

وليس هذا مما يستهدفه الكاتب حين ارسى لنا علاقة الطفولة البريئة، واغتيال الفارق الطبقي لها، في بناء طبقي اكتملت له سمات العظة الدينية ٠ البناء الفني يرفض عادة هذا الشكل التعبيري ، ويسلك ــ لتحقيق أهدافه ــ أقل السبل مباشرة وابعدها عن التسطح٠

يلتقط هذه الفكرة مثلا فيعرضها لنا من وجهة نظر أخــرى ، وجهة نظر تعبيرية وفكرية في آن واحد ، وتصل بنا الى نفس الهدف، فقط في أعماقه البعيدة الموغلة داخل البشر ٠

هكذا كنت أتصور ـ على سبيل المثال ـ أن يحكي لنا هذه القصة توفيق مدير المصنع ! كنت أتوق الى وجهة نظر جديدة في الموضوع، وجهة نظر القطاع الاخر من المجتمع٠ حينذاك كان الفنان سيضطرني الى تجاوز السطح الخارجي للظاهرة الاجتماعية ، وكان هو سيضطر أولا الى تجاوز القالب السطحي المباشر للتعبير ٠ وعندئذ كان بـدر نشأت يضيف الى ضميرنا الاجتماعي والفني شيئا جديدا ٠ يضيف الصوت الغائب عن وجداننا الانساني ، الصوت المتهم في عرفنـــا باللاانسانية٠ يضيف الى الفن شكلا ديموقراطيا في التعبير ـ ان جازت هذه التسمية على ما يعنيه البعض بالموضوعيـــة في التصـــوير ٠ وأقصد به هنا ان حرمان النماذج الممثلة لقطاعات اجتماعية معينـــة من قول كلمتها في قضية تخصها هي بالتحديد ، هذا الحرمان يحرم بدوره بصيرتنا من الرؤية الشاملة للحياة ٠ وكـذلك كان الفنـــان سيضيف الى تقاليدنا الفنية قوالب جديدة يستمدها بطبيعة الحـال من النظر الى القضية من هذه الزاوية الجديدة ٠

هل يقال انني اقترح على الاديب عمــلا أدبيــا جديدا ؟ لا بأس اذا كان المقصود بلا اهتمام هو النتيجة الطبيعيـــة لتطور حـوادث وشخصيات وأفكار وصور العمل الادبي أي اذا كان نابعا من العمل الفني ذاته لا مفروضا عليه من خارجه ٠ فأنا لا أطيق نهاية « حـلم ليلة تعب » على هذا النحو الذي أتى به الكاتب هكذا : « بات محمدين ليلته مستغرقا في هوان الحياة المرة التي تمنع ابنته تلقائيا من تكملة تعليمها ، بعد ذلك يصحو محمدين ليخطف البالطو ويهرول الى باب الشقة قبل أن تقول زوجته بلهفة :

« الله ٠٠ انت مش حتفطر ٠٠ دانا خلاص حصب الشاي »٠

زعق محمدين :

ـ أفطر ايه ٠٠ وزفت ايه ٠ عيشة تقرف ٠٠ هو الواحد عارف

يتهنى بحاجه ٠٠ لا لقمة ولا نومة ولا حتى كلمة حلوة ٠٠ يلعن ابوي دي عيشه ٠

ثم اتجه ناحية الباب ٠٠ وقبل أن يخرج نادى على امرأته :

ـ نفيسه ٠٠ يا نفيسه ٠

وطلت نفيسه من باب المطبخ ٠٠ فشخط فيها :

ـ اسمعي ٠٠ تبقي تصحي البنت كمـــان شوية علشان تروح المدرسة ٠

وشد محمدين الباب ٠٠ ونزل جريا على السلم » ٠

قلت انني لا أطيق هذه النهاية ، وليس هـــذا شعورا خاصا يتصل بذاتي كما انني لا أعرف ما اذا كان أحد يشاركني في الشعور أم لا حتى ادعي انه احساس عام ٠٠ كلا ليس الامر هكذا ٠٠ وانما تولد عندي هذا الشعور ، حين تساءلت : لماذا تغيـــر رأي محمدين فجأة في تعليم ابنته في ليلة واحدة ؟

والجواب لا يضمر ثروة مفاجئة هبطت على صديقنا محمدين في هذه الليلة الشقية ، حين تذكر أن الدكتـــورة زينب سألته يوما : « أنت ناوي تطلعها ايه ؟ » وانه قال « لو قدرني ربنا أطلعها دكتـــوره زي حضرتك » ٠ من هذا الحلم الأفيوني بالتحديد صنع لنفسه مفتاحا من ذهب وهو مفتاح السر في ذوبان مأساته الطاحنة في ليلةواحدة، وقراره المفاجىء بأن تذهب البنت الى المدرسة ٠

هذه الرؤية المهزوزة لواقع شعبنا صاغت « حلم ليلة تعب » في بنائها المختل ، بسبب طوفة زائدة ليست في مكـــانها ، وهي تلـك النهاية التي قلت انني لا أطيقها تماما كمنهج المؤلف في قصة «أفيون» فقد اقنع الطبيب حنفي بعدم العودة اليه وحدث ان تردد حنفي قليلا أمام قهوة الماوردي ، « ولكنه فجأة لف وزعق بعلو حسه :

ـ اديني رطل لحمه يا معلم ٠٠ اديني رطل لحمه ٠

ولما فات حنفي من قدام القهوة وقام عوده عـــلى حيله ، ومد حنفي ، ورمى عليه السلام ، وفضل ماشيا عـــلى طول ، في سكـة البيت » ٠

وبغض النظر عن الطرافة التي يمكن استخلاصها من القصة بأن مأساة « الافيونجية » في مصر أنهم لا يعرفون رأي الاطباء في هذا الموضوع ، فان ما يلفت النظر حقا في هذا اللون من القصص هو عنصر المفاجأة هذه · ولا شك ان جزئيات الحياة تتراكم بعيدا عن وعينا ، ثم تتحول هذه المتراكمات في لحظة الى تغيير مفاجيء·

ولو ان الفنان يأخذ لحظة المفاجأة بهذا المعنى لقدم لنا أعمالا رائعة، فالمفاجأة هنا تعبير عميق عن لحظة التغير الجذري فيالظاهرة المطروحة للتعبير ، فهل يمكن أن يقال ان هذا التغيير هو ما حدث في حياة محمدين « حلم ليلة تعب »أو في حياة حنفي « أفيون » ؟ هل يمكن ؟ لا أعتقد ·

وهذا هو الفرق الجوهري بين صياغتين في التعبير والرؤية· فرغم أن المؤلف في قصته « أفيون » يحمل حنفي على هجر الافيون، نراه في « مساء الخير يا جدعان » يسطو معنا على جماعة من الاصحاب في حالة « مزاج » · أقول رغم ذلك ، فاننا نلمس أعمق أعماق المأساة الضارية في « مساء الخير يا جدعان » وننظر باستغراب وبلا أية فرحة الى حنفي· لماذا ؟ لأنالكاتب في «أصحاب» و « حلم ليلة تعب » و « أفيون » يرى الحياة ويعبر عنها بمنظار قصير الرؤية زائفها · وليس هذا هو منظار بدر نشأت في كثير من قصصه الجديدة · ان الامثلة التي سقتها الى الان لا تصور الكاتب في مرحلته الجديدة ، انها مجرد رواسب من المرحلة القديمة فيما أرى ·

قصتان في المجموعة ، تكشفان طبيعة الرؤية الجديدة عند بدر نشأت ، ثم تتوالى بقية القصص برهانا طويلا يؤكد هذه الخطوة من جانب الفنان ·

في القصة الاولى « سلمون » نرافق عامر افندي بمكتبهيدندن « ابو سمره زعلان » بغير وعي ، فاذا تصيد هذه الدندنة أحد زملائه فتساءل : « عامر بك ، مالك مزأطط كده بتحب جديد » ، « والنبي اني قايل للست » !

يجيب عامر افندي حين يفيق : « ست مين يا بو ابراهيم ، مـا خلاص راحت لحالها » ·

وفي الطريق الى البيت يأخذ معه علبة « سلمون » ، وفي الشقة يبحث عن « فتاحة العلب » دون جدوى ، ربما رماها « الواد حماده » من البلكونه ، ربما ، ويتذكر الاولاد ، والخناقة مع أمهم بسبب اقـة المسك التي اشتراها ، ثم يلمح الفتاحة معلقة أمامه في مسمار على الحائط · وتصطدم عينـا عامر أفندي في نفس اللحظـة بالسمـكات الثلاث الزرقاء المرسومة على العلبة مكتوبا عليها «صنع في اليابان» · وجريدة اليوم تتكلم عن حادث القطار المروع ، والاشعاع الذري تنتقل احدى مواده ، بالوراثة الى كل الكائنات بما في ذلك الاسمـاك · وكانت يد عامر افندي تمتد بلقمة ناحية طبق السمك ، فوقفت يده في السمكة · « أسماك، رماد ذري·· وراثة·· يا خبر اسود» · وانبثقت في ذهن عامر افندي حقيقة رهيبة، وهي ان هذا السمك من اليـابان، البلد الذي ألقى عليه الامريكان أول قنبلة ذرية ، وما تزال تجاربهـم تجري هناك· وقد رأى بنفسه منظر القنبلة الذرية على شاشة السينما، ومنظر دمار هيروشيما في الصحف ، أب وأم وأربعة أولاد محروقين مشوهين ، لحمهم مهلهل · والولد الصغير الذي في عمر حمـاده ، نصف وجهه محروق وذراعه متآكل وجلده مسلوخ · وانتصب عامر افندي واقفا ، وأزاح عن نفسه كافة الاساليب الملتوية التي أراد أن يتعلل بها في الذهاب لاحضار الست والاولاد (بلاش سمك يأكـلوا أي حاجه الا السمك ، اللي في العلب بلاش ، والبلطي بلاش ، وكـل أنواع السمك بلاش ، بلاش خالص) ·

القضية الكبيرة جدا التي تعالجهـا الاقصوصة هي مأسـاة عصرنا ؟ هكذا مرة واحدة · مأساة الفناء الذري للبشرية · الصق الفنان ضميرنا بجسم المأساة الكبيرة من خلال مأساة صغيرة يعيشها عامر أفندي ونعيشها نحن معه كثيرا في تفاصيل حياتنا اليومية· لم يضطر الكاتب الى بناء منطقي كالعظات الدينية، وانما راح يلتقـط من وعي عامر افندي ولاوعيه ، من جزئيـات حيـاته في المكتب وفي

البيت ، من ذكرياته في السينما والمجــلات وقــراءته الان لاحدى الصحف • راح يصوغ هذا كله بناء تعبيريا ينضح بالمأساة والــدم والخراب الابدي ، بغير ان يخرج لحظة واحــدة من اعماق عــامر افندي ، الموظف الصغير الذي لا تطيق ماهيته ولا زوجته ولا التجارب الذرية ، أن ياكل باطمئنان (اكلة سمك) ! نفس المنهج الممتاز الذي طالعناه في الاقصوصة الثانيــة « الا ٠٠ دي » • ان كثافة العالم الاسود الذي يعيش ابو زيد في احدى « مباوله » المتخمة طول اليوم بالقيء والقاذورات والرسوم الداعرة على الحائط • وسط هذا كله يجلو لنا الفنان لحظة مضيئة عبقرية في حياة « ابو زيد » حين قــرأ بين العبارات الصارخة بالجنس جملة كبيرة عريضة تشغل مســاحة متر وزيادة ، خطها جميل مفسر ومكتوبة تحت ذراع السفون عــلى طول • وابتدأ يقراها : حاربوا الاستعمار ، القنــال ملكنا : وبــدأ الرجل العجوز يمسح الحائط بالخيشه ، مســح جميع الرسومات والكلمات المكتوبة حول هذه الجملة « ثم رجع لورا ، ومضى يتأملها، ويقراها من جديد ، ويتاكد انها ظاهرة ، واضحة لا وساخة تحتها أو كتابة جنبها ، أو فوقها » •

هكذا تسطع في الظلام الحالك هذه اللحظة المشرقة من خلال الرؤية النافذة العميقة للحياة ، ومن خلال التكوين التعبيري المكثف للتجربة الأنسانية في بوتقة مليئة بالفعالية والانصهار • تجعل مــن ضياعنا حركة غليان مستمرة تحرق عامر افندي وابو زيد بلذعات من لهب متقد في نفوسنا ، فنستيقظ جميعا في لحظات تتفاوت فيإحجام شعلة الوعي ، نستيقظ على دلالة وجودنا ، بل ماساة هذا الوجود او بالاحرى هذا الضياع •

فأم احمد تختلف عن عزيزة ، وهذه تختلف عن انيسة ، مــن حيث الطاقة الكامنة في هذه النماذج بطبيعتهــا ، للتعبير عن هذا الضياع المأساوي الحاد ، ولكن أرق أم أحمد وتجربة عزيزة ومغامرة انيسة ، تودع جميعها في كياننا مســاً من نار • في قصة « ونــامت أم احمد » يتحرك المونولوج الداخلي في مســارب حياتنا الواضحــة

يقلق ابصارنا · وفي قصة « اذاعة » يتحرك بغريزة في اضيق مسالك ذواتنا ، و « الحزام » يضيق علينا دائرة حياتنا أكثر فأكثر ، لنجد أنفسنا وجها لوجه أمام ضياعنا ·

وكثيرا ما تلوّن هذا الضياع عند بدر نشأت بالمأساة الاجتماعية للانسان، وقليلا ما تلون بمأساة وجوده نفسها ، غير انه في ذلك الكثير وهذا القليل ، كان يفتح بصيرتنا على آخرها مهما استاءت سذاجتنا من صورة الفجيعة الحية ·

ان الكاتب الذي أهدانا « مساء الخير يا جدعان » معلنا مولد فنان واسع الرؤيا عميقها ، يؤكد لنا في « حلم ليلة تعب » ان هذه الرؤية تزداد خصوبة وغنى ، فلم يصبح ضياع الفئات الكادحة في مجتمعنا الا انعكاسا صريحا لضياع اكبر يعاني الجنس البشري جميعه ويلات الاحساس به · والقصاص بدر نشأت لم يفعل أكثر من انه أضاف الى لهيب هذا الاحساس في وجداننا وقودا جديدا · ومن هنا فضيلته وخطيئته معا ·



الواقع والاسطورة في القصة القصيرة

لم يعد في متسع القصة القصيرة اليـــوم الا ان تكون صدى مركزا لقضايا الانسان الكبرى · واستلزم ذلـــك من كتاب القصة القصيرة في جميع أنحاء العالم ، أن يوجهوا عنايتهم لتطويع هــذا الفن المركز للتعبير عن تلك القضايا الخطيرة · وقد تم ذلك بالفعــل على مراحل متعددة ، انتقلت خلالهـــا الاقصوصة نقلات سريعـــة متتابعة ·

وكان العبء على هذا الشكل الفني في أدبنـــا العربي ثقيلا للغاية · فبالاضافة الى انه شكل مستورد من الخارج ، وبالتـــالي فان تراثنا لن يمدنا بمقومات تطويره ، بالاضافة الى ذلك شـــاع في الحقل الادبي ما يصور هذا الفن بالسهولة المفرطة واليسر الهين · وكاد التطوير ان يصل بالقصة القصيرة في بلادنـــا الى أن تكـــون تحقيقا صحفيا ، أو مجموعة من الخواطر والتأملات ·

ومن تطوف به قدماه على سور الازبكية بالقاهرة ، ويشـــاهد عشرات المجموعات القصصية ، يدرك الى أي مدى كان هذا الفــن وما يزال يغري أجيال الشباب بالانضواء تحت رايته · ولو كان الامر قاصرا على الاغراء ، ثم يتجاوزه الى الدراســـة الجادة المثابـــرة، لاستطعنا ان نكتشف بين آلاف الصفحات الملقاة على السور ، مـــا يبشر بالامل · ولكني ، للاسف الشديد لا أعتقد ان هناك اكثـــر من أصابع اليد الواحدة أو اقل ، ممن يجيدون كتابة القصة القصيرة في مصر الان ·

على أن هذه القلة القليلة التي تعالج فن الاقصوصة باخــلاص شديد ، تمكنت من تحقيق الكثير من النجاحات في محاولة تفجيــر امكانات هذا الفن ، واستغلال طاقته القصصية الى أبعد حد ممكن· وقد أسهم في ذلك بلا ريب غياب التيارات القاصرة على التفسيــر السياسي السطحي للعمل الادبي · ذلك ان انتباه الكتاب بـدأ يرتكز على أدوات التعبير وطاقاتهم الابداعية ، بعد أن كان موزعا بيــن المضمون السياسي والدلالة الاجتماعية فحسب ·

(١)

ومن اولئك الشبان الجادين ، الاستاذ سليمان فياض ، الــذي أصدر منذ وقت قصير مجموعته القصصيــة الاولى « عطشان يــا صبايا »· وهي مجموعة ، في جملتها ، تشير بقوة الى معظم المشكلات التي تواجه القصة القصيرة المعاصرة ·

ومنذ الوهلة الاولى نكتشف ان قضية الرمز في اقاصيص هذا الفنان تتخذ لنفسها مكانا خاصا · ذلك اننا نكتشـف ان مجمـوعة الاحداث التي تشكل الهيكل العام للاقصوصة ، ليست الا مدخلا الى جوهر التجربة التي يقدمها الكاتب · أي ان « الخارج » عنده هـو المفتاح الى « الداخل » · فالرمز في مجموعة « عطشان يا صبايا » ليس ابهاما وغموضا واستغلاقا ، وانما هو مشاركة بين المــؤلف وأدوات تعبيره الخاصة ، لاكتشاف مجاهل التجربة الانسانية التي يتناولها · عندئذ لا يكون الرمز معادلة رياضية ، يشير فيها هــذا الحدث بعينه الى ذاك الهدف بالذات ، وانما تتآزر مجموعة الاحداث والدلالات ووسائل التعبير في ايماءة موحدة نحو قيمة انسانية معينة·

وهذا يتطلب أن يكون للكاتب عالمه الخاص ، الذي ينعكس في فنه كعالم داخلي شديد التعقيد ، هو بدوره انعكــاس لرؤيا اكثــر تعقيدا في وجدان الفنان · واستطاع بجماع تجاربــه الذاتية ، ان يعكسها جميعها في أدبه بناء داخليا قد يحجبه عن البصر البسيــط المتواضع ، ذلك الطلاء الخارجي للاحداث ·

ولذلك يجيء استعمال هذا الكاتب لادواته التعبيرية، استعمالا ذا نكهة خاصة· فالصورة واللغـة والحـوار ، جميعهـا تؤدي في اقاصيصه ، وظائف جديدة تبتعد كثيرا عن التجسيد المباشر للحدث، وانما تكتفي – كما قلت – بالايماءة اليقظة الحيية ، التي تشير الى ذلك البناء الداخلي المعقد · كما ان ادوات التعبير هذه كانت اغـلب الاحيان ، همزة وصل بين « الخارج » و « الداخـل » في أدب هذا الكاتب ·

كان ذلك سببا في ان يتناول المـؤلف بعضـا من المشكلات الاجتماعية ، كاطار لاحدى قضايا الانسان الاكثـر شمولا · فهـو يعرض في قصة « عطشان يا صبايا » لماساة الفلاح مع الاقطاع حين يحتكر الباشا مياه الترع لترتوي زراعته دون زراعـة الفلاحين · ولكن هذه المشكلة تعبر وجداننا برفق ، لتلتقط المشكلة الاكثر الحاحا وتركيزا من جانب القصاص · فالبيت المهجور الذي يملكه الحـاج علي يشيع في الحارة جوا من الرعب ، يرفقه صوت خديجة فـوق السطح المجاور لسطح بيت الحاج وهي تغني في أسى ولوعة «عطشان يا صبايا ، دلوني على السبيل » · وهو غناء تتمزق له اكباد القريـة من الشيوخ الى الاطفال · انه يستميل آذانهم الى ماساة العـوانس اللاتي ينظرن القادم المجهول ، ويوجه عيونهـم الى البيت المهجـور الذي يحرم على الجميع مغادرة منازلهم بعد الغروب ·

والعلاقة بين البيت العجوز المرعب ، والقصص الخرافية التي يتوارثها عنه سكان القرية ، وبين غناء خديجة ، علاقة هامة وخطيرة · وتفسر اهمية هذه العلاقة بداية الاسطورة التي تناور عيني الجـد العتيق الحاج علي ، وهو يحدق في عيني حفيده رفعت « في يـوم كانت الأرض شراقى ، الزرع مات من كتر الحر زي الايام دي ، مية التحاريق كانت شوية، حولتها الحكومة على أرض الباشا على الترعة، وفي اليوم ده نزل البلد واحد مغربي ، لابس اسود ، حتى عمته كانت سوده ، ووشه أسود من الليل المعتكر ، وعينيه في راسه كانت بتلمع زي فصوص النار » (ص ٢٠) · ثم يبحث المغربي الاسود عـن جد

الحاج علي الى أن يجده ويقول لهما معناه ان تحت بيت العائلة كنزا كبيرا سيكون سببا في اسعاد أهل القرية جميعا · ثم يحدد له شروط الحصول على الكنز في ان تنزل اليه ابنته الصغيرة التي لم يأتها الحيض قط ، وعليها أن تسارع بحفنة من الكنوز وتخرج الى سطح الارض ، حينئذ يؤول الكنز الى الجميع · أما الشرط الاخير بل الشرط الوحيد فهو « انك تشترى كل الاراضي ، وتخليها كلها ملك البلد وكل الناس تأكل وتشرب ، وتعيش في الثبات والنبات، ويخلفوا صبيان وبنات » (ص ٢١) · ويمضي الحاج في رواية الاسطورة قائلا : ان العائلة نفذت جميع الشروط ، الا أن الفتاة الصغيرة ارتبكت تحت الارض وهي ترى الكنوز ، فنزلت عليها الحيضة ، وانغلقت عليها الارض ، وما تزال هناك الى الان بلا حياة أو موت، وانما يجيء صوتها دائما تريد من أمها أن تعطيها لتشرب · ولذلك وضعت لها الام « زيرا » تسقط منه قطرات من الماء ، تنفذ الى جوف الارض حيث تعيش الفتاة في انتظار دورة الزمان التي أعلن عنها المغربي الاسود حين أقفلت الارض فاها · وعندما يستمع الحفيد الى الاسطورة ، يقف الى جانب جده ضد ابيه وسائر أفراد الاسرة وأهل القرية في ضرورة هدم هذا البيت المليء بالثعابين والعفاريت معا، والذي يثير شجن خديجة فتغني « عطشان يا صبايا » وتدمع مع نواحها عيون الصغار والكبار ·

والفنان يستخدم الاسطورة هنا استخداما فنيا رائعا · فهي تشير الى المحنة الاجتماعية الخانقة التي تربط الفلاح بمصلحة الباشا والارض من جهة ، كما تشير الى مأساة الوجود الانساني من جهة أخرى · وهو يصل بين هذه وتلك ، كما يصل بين الحلم والواقع · والحلم هو ما يتراءى للحاج علي من صور خرافية للكنز المدفون والصبية بين الحياة والموت · والواقع ان غناء خديجه ينبثق من قلبها المهجور ويتجاوب مع بقية القلوب الخربة المطحونة · ولذلك فالمقابلة بين البيت المهجور وغناء خديجة ، ترتفع الى مستوى الرمز الفني ، اذ يستمع الحاج الى غناء خديجه كل مساء حيث تلتقي عيناه بأشعة

القمر ، فتسطع برأسه الاسطورة بكاملها · ومن ثم كانت الفتاة التي تعيش تحت الارض وتطلب بصوت مسموع ان تشرب ، هي البديل الاسطوري لخديجة التي تغني « عطشان يا صبايا » · فالظمأ الذي يراود الفتاة الاسطورية هو بعينه الظمأ الذي يكتوي به صدر خديجه· والمزاوجة الفنية الممتازة بين الاثنين كانت بمثابة العناق الرمزي بين المحنة الاجتماعية والمأساة الوجودية للبشر · فمن خلال أزمة الفلاحين اليومية ، لا يطرق العريس باب خديجه ولا قلبها ، ولذلك فهي تعيش مع بقية أترابها في مأتم مستمر · ومن خلال أزمة الحاج علي التي أثارها ابنه الشيخ عبد العال حين أعلن رغبته في هدم البيت القديم ، نلمس مدى الثورة التي يشعل لهيبها الكاتب بين القديم والجديد ، بين الموت والحياة ، ونلمس مدى الصراع الذي يشتد أواره يوما بعد يوم ، بين الانسان ونفسه من جانب ، والانسان والطبيعة من جانب آخر · فليس من شك ان الكنز المدفون في جوف الارض هو « المجهول » الذي يعيش في عالمنا ولا تدركه حواسنا · والاسطورة ليست تفسيرا لهذا المجهول ، ولا حل له ، وانما هي مجرد اشارة ذكية الى طبيعة العلاقة بين القوى الخفية والظاهرة التي تتنازع وجود الانسان ·

وبالرغم من أن هذه القضية احدى القضايا الكبرى في حياة الانسان ، فان الرمزية فيها لم تسلك طريق التجريد ، وانما نسجت الاسطورة في اطار من جزئيات حياتنا اليومية · ومن هنا تكون « عطشان يا صبايا » قد حلت مشكلة الرمز حلا يتناسب مع طبيعة القصة القصيرة ، التي هي بحكم هذه الطبيعة لا تتحمل الافاضة والاسهاب ، بل في أمس الحاجة الى الكثافة والتركيز · ولولا خاتمة هذه القصة التي تقول بأن الشيخ عبد العال عدل عن هدم البيت في اللحظة الاخيرة مرجئا ذلك الى حين وفاة والده الحاج علي·· أقول لولا هذه النهاية لجاءت الرؤية الفنية للقصاص أكثر صدقا واخلاصا· فلو انه تعمق اسباب الصراع بين الشيخ والابن وبين خديجه ووالدها من خلال السحابة القاتمة الشاملة لانحاء القرية جميعا ، لاتفق معنا

في ان نهاية القصة لا تتلاءم مع ثورية ذلــك الصــراع الحي في وجداننا ٠

والمشكلة الثانية التي تثيرها هذه المجموعة هي قضية اللغة . اذ هي تضم حوارا عاميا في بعض القصص وآخر فصيحا ٠ والتجربة التي اقدمعليها سليمان فياض بنشر النموذجين جنبا الى جنب، تؤكد ان وظيفة اللغة فيالحوار أو السرد تعتمد أساسا علىالمواءمة وروح التجربة الانسانية في القصة ٠ وهكذا التقيا بـ « أم السعد » وزوجها « أبو السعد » في أقصوصة « اللغز » ، والتقيا معهما بطلبـة المعهد الديني الذي يبيعان عنده الفجل والجرجير ٠ ولـذلك زاوج المـؤلف بين العامية والفصحى مزاوجة موفقة ، فقد جعل الجزء الخـاص بهذين الزوجين نابضا بالسخرية المرة من الحياة ، التي عبرت عـن نفسها في كلمات عامية أخلصت في التعبير ٠ وكذلك جاء الجـــزء الخاص بالطلبة وهم يؤبنون الفقيدين بعد موتهما حرقا في عشهما، جاءت فيه اكلمات الفصيحة في المستوى التعبيري الواجب أنيكون٠ والقضية ليست ، فيما أرى ، أن ينطق الاميون بالعامية ، والمثقفون بالفصحى ، وانما هي كيفية التعبير عن جوهر التجربة الانسانية ٠ فاللغة هي الرداء الذي ترتديه في التحول الى تجربة فنية ٠ أي ان اللغة هنا لا تصبح عامية أو فصيحة بل لغة فنية وحسب ٠

والتجربة في « اللغز » ان هذين البائعيــن « أبو السعـد وأم السعد » يجيئان في مطلع كل عام الى هذه المدينة ، الى أبواب المعهد الديني على وجه التحديد ، ليبيعا ما لديهما من فجل وجرجير لطلبة المعهد ٠ ولقد حيرت الطلبة مشكلة هذين المخلوقين اثناء الأجـازة الصيفية ، وكذلك حيرهم كثيرا ماضي الرجل والمرأة ، فلم يكن احد يعرف عنهما شيئا سوى ما يثرثر به « أبو السعد » عـــن أيام العز والجاه التي عاشها ٠ الى أن مات الاثنان عند احتراق العشة بهمـا ذاتليلة وفوجيء الطلبة بالحادث، ولكن احدهم ـ ويدعى «خضر» ـ انتشلهم من المفاجآت بالتفكير في اقامة صلاة الجنازة عن روحيهما، وان كانت الفتوى الرسمية تقول بغير ذلك ٠ وبعد الصلاة اقام الطلبة

ليلة المأتم داخل المعهد • وبغير مقدمات تحول المأتم الى فكاهة، حتى ان شيخ المعهد اطل عليهم من الشرفة العلوية قائلا ان هذا لا يليق• وينتهي المأتم والجميع يفكرون في اللغز الذي حيرهم كثيرا عن الحياة التي عاشها الرجل والمرأة في الماضي ، وعما كانـــا يصنعانه في الاجازة الصيفية •

والحق ان التجربة على هذا النحو ليست ناضجة ، فلم ترتبط قصة « ابو السعد » و « أم السعد » بقصة طلبـــة المعهد الديني الا برباط الفجل والجرجير بينما كنت أتوقع من الكـــاتب أن يصل بين القصتين برباط أكثر قوة حتى تصبح المقدمات تمهيدا نفسيا سليمـا للخاتمة • ومع انني اعتقد ان هذه القصة أضعف ما في المجموعـة الا انني استند اليها في ايضاح مدلول اللغة عند القصاص وكيفانها تجسيد جزئي للتجربة في اطارها العـــام • فقـد صـور لنـا هذه الشخصيات في قالب تكوينها الخاص بحيث كـــانت اللغة جزءا لا ينفصل عن هذا التكوين • فلم يكن باستطاعة المـــؤلف ان يكون في خيالنا شخصية « أبو السعد » دون أن يمنحه هذه اللمسات «العامية» الساخرة من نفسه ومن « أم السعد » ومن الطلبة ومن الحياة• وما كان يستطيع ان يجسد لنا طلبة المعهد الديني الا في ذلك الجـو من المتناقضات التي تحيطهم ، ومنها « اللغـــة » نفسهـــا • ولهذا جاء التمايز والاختلاط بين العامية والفصحى في الاقصوصة ، تصويـرا صادقا لمعنى التجربة الكامنة في اعماق الفنان ، ومن ثم لن نستطيع ان نزن المشكلة التي واجهها المؤلف بصدد اللغة ، على انهـا قضية الفصحى والعامية • وانما هي مشكلة اللغة الفنية في القصة •

ولقد آثر الكاتب في الكثير من قصصـــه ان يكتب الحــوار بالفصحى ، وفي قصة « عطشان يا صبايا » كتبه بالعامية • ولكن الملاحظة في هذه وتلك ان اللغة أدت وظيفتها الى جانب بقية عناصر العمل الفني ، بصورة انعكست على المجموعة كلها ، بأن لم تدعأية مطبات نفسية ، أو تشويهات في صياغة التجربـة أو الحـــدث أو الشخصية •

المشكلة الثالثة التي يواجهنا بها سليمان فياض هي الحوار ، فمن خلال قصة « على الحدود » نلمس ان الحـــوار هو العنصر السائد في القصة ، حتى ان المساحات « السردية » لا تشغل الا حيزا ضيقا · ومرة أخرى أعود الى معنى التجربة في الفن ، فالتجـــربة الانسانية تحدد بصورة أو بأخرى أدوات التعبير الخاصة بها· ومن ثم فنحن نلتقي بعنصر الحوار السائد في قصـــة « على الحدود » ، نتساءل ما اذا كانت تجربة الفنان قد استوجبت ذلك ، أم ان سيـــادة هذا العنصر خلقت نوعا من الاختلال في المسار التعبيري للقصة · والتجربة تدور حول فكرة السلام الذي ينبغي ان يسود العالم شرقا وغربا ، شمالا وجنوبا ، والقصاص يتخيـــر لتجسيـــد هذا المعنى جنديين يقفان متقابلين على حدود بلديهما المتعاديين· ثم يدير بينهما حوارا طويلا يمزق السكون الرهيب بينهما ، ويمـــزق معه الستار الزائف الذي تسدله أحوال الحرب على البشر ، بين بعضهم البعض· فالحوار هنا بمثابة اللحظة التي يتعرف فيها الانســـان على جوهره الحقيقي ، أي انه لم يكن مجرد وسيلة للتفاهم ، وانما كان السبيل الوحيد الى أن يتعرف كل من الجنديين الى ذات نفسه أولا · فينتقـــل الحارس الجنوبي الى أرض الشمـــــال ويستحـــم بمائها ويتنســـم عبيرها · ويفاجأ الاثنان بدوريات الضباط التفتيشيـــة · وتحـــدث المعركة المرتقبة، وتسفر عنمقتل أحد أفراد دورياتالجنوب دفاعا عن زميله · وتنتهي القصة بأن يقرر الحارسان الاستشهاد بأن يقتل كل منهما الاخر ·

« ـ ذلك ما يجب أن نفعله الان · لأ حيـــاة لنا في بلادنـــا أو بلادك · لا حياة لنا أبدا·

فقال الحارس الجنوبي :

ـ لدي فكرة · ارفع مدفعك وصوبه الى صدري · سيقتل كل منا الاخر · أسرع قبل أن يقبلوا ·

ـ اطلق كل ما يمكنك من الرصاص في صدري ·

ـ طيب سأعد : واحد ، اثنين ، ثلاثة وتطلق ·

ــ طيب ٠

حدق الحارسان لحظة في الشمس ، والسحاب ، والضــوء، والظلال ٠ ورفع كل من الحارسين مدفعه، وصوبه الى صدر الاخر٠ وقال الحارس الجنوبي :

ــ واحد ، اثنان ، ثلاثة ٠

وراحت الاسلاك تتقصف » ٠

وهكذا يسهم الحوار في بلورة المأساة وتحديدها ، بأن يصوغ الشخصيات من داخل ذواتهم ، ويهمل الخارج تماما ٠ ويقوم البناء القصصي على التفاعل الدائم بين الاطار النفسي للحارس الجنوبي، والاطار المقابل للحارس الشمالي ٠ واعتقد أن قصة «على الحدود» بتبنيها الحوار كأداة للتصوير ، وقصة « عطشان يا صبايا » بتبنيها الاسطورة كأداة للتحليل ، اعتقد ان هاتين القصتين تؤكدان بغيــر مشقة ان الالتزام بقضايا الانسان الكبرى والجزئية كالسلام والموت والمأساة الاجتماعية ، لا يتنافى مع أكثر الاشكال الفنية أصالةوبعدا عن المباشرة والتقرير ٠ ففي « على الحدود » نجــح الفنان خــلال الحوار القائم داخل الحارسين وبينهما أن يصور جزئيات حياتهمــا اليومية منطلقا من أن هذه الحياة عرضة للضياع دائما ، مــا دامت هناك من الاسلاك الشائكة تقف سدا منيعا بين البشر ٠٠٠ تمامــا كما رأينا مأساة الانسان في « عطشان يا صبايــا » تهمس لنا من خلال كلمات المغربي الاسود ، ان الشرطالوحيد لسعادة اهل القرية هو توزيع الارض والكنز وكل شيء على جميــع الناس متســاوين ٠ وبالرغم من ذلك ، فان المحنة الاجتماعية تحل في اطار من المــأساة الكبرى ، مأساة الوجود الانساني نفسه ٠

تبقى بعد ذلك فكرة الموت التي تلح على وجدان الكاتب الحاحا عميقا ٠ ولعل قصة « النداهة » هي خير القصــص التي تمثل هــذا الاتجاه في أدبه ، فاذا بنا أمام أحد الفلاحين يعود مهرولا الى بيته، عندما يحس بين لهيب رأسه المتقد وقشعريرة جسده ، بأن شيئا مــا يناديه باسمه مناداة جادة تارة وهازلة تارة أخرى ٠ ويتذكر لتوءان

أحد أقربائه توفاه الله على أثر مناداة « النداهة » هـذه التي تسكن المقابر ، ولكنها تتسلل بين الحين والاخر لتخطف أحد عباد الله ٠ وما أن يتوجه الطبيب الى داره ويعطيه قرصا أو اثنين من الكينين، حتى تخف عنه الحمى ، ويتنبه لمن حوله ويأكل ويشرب وسط دهشة الجميع ٠ ويخرج الطبيب ليسمع بأذنيه اسطورة الجنية التي تتحول الى قطة أو حمار وتتزوج الناس تحت الارض ٠

وأرى ان هذه القصة ولدت جنينا غير مكتمل ، فلم نتبين منـه سوى الملامح الشديدة العمودية ، أعني فكرة الموت هذه التي تسيطر على الكاتب في أغلب قصصه ٠ والفكرة عنـده تختلط بالاسطورة والقحط الاجتماعي ، وتحترق بأحلام الانسان ولياليه لتخلف بعدئـذ ما يمكن تسميته « الاحساس الدائم بالموت » ٠ يرافقنا هذا الاحساس في قصة « يهوذا والجزار والضحية » التي يخون فيها أحد العشاق حبيبته بعشرةجنيهات ثم يتركها تموت بين‌يدي أحو الجلادين، وكان قد أراد الزواج منها ٠

وفي قصة « اللص والحارس » يتردد اللص كثيرا في مصاحبة سائق السيارة الى عربة قطار البضاعة المليئة بالخيرات ، ولكنـه يذهب أخيرا ، وتصرعه رصاصات الحارس في اللحظة الاخيـرة ٠ وما يلفت النظر طويلا في هذه القصة هو المونولوج الداخلي الثنائي الذي يديره الفنان في شخصيتي اللص والحـارس معا وفي الوقت نفسه ويتحول المونولوج في ذهن الحارس مع طلقات الرصاصة الى مرتبة التخيل : « كان هو يمد يده على الحارس ليطـلق رصاصه ، والعالم كله رمادي اللون كالسحب فترك التومي يسقط من يده، وبكل رقة ، أشار للحارس بأصبعه قائلا له بهذه الاصبع : تعال ٠ كان يود أن يأخذه معه الى البيت ، ليشربا قهوة ولبنا ٠ وجـاء الحارس ، ونظر كل منهما في عيني الاخر بحنان، وذهبا معا مشتبكي اليديـن دون خطو ٠ ورفع يده وطرق سماعة الباب ، دون صوت ، ولم‌يجبه أحد ٠ ونظر بجانبه فلم ير الحارس، حتى البيت قد اختفى٠ وأصبح الان وحيدا ٠ لا شيء أبدا سوى الراحـة » ٠ ويصمت المونولوج

الداخلي في اللص والحارس معا ··· الفرق الوحيد بين الاثنيـن ، ان الحارس ما يزال يتمتم مونولوجا خارجيا ·

قصة « عندما يلد الرجال » تكمل الظلال والالوان التي تكون رؤيا سليمان فياض ، فبالرغم من انها قصة الاستعمار الوحش وهو يلتهم الضعاف من الشعوب المتخلفة حيث تسقط « سكينه » ويحمـل « الهندي » مصحفا اثناء الحرب ـ بالرغم من ذلك فـان أدب هذا الفنان يشتمل في كثافة صوره ورؤاه على أخطر ما نريـده للقصة القصيرة في بلادنا ، أعني ذلك التركيز الذي يتمثل الواقع المـرئي المباشر ، فيتحول به من التجربة الانسانية الى التجربـة الفنيـة · وحينئذ يحيط بأكثر قضايا الانسان خصوصيـة وعموميـة في آن واحد · بل ان الخاص والعام يمسيان شيئا واحدا ·

ومجموعة « عطشان يا صبايا » لم تحل جميع المشكلات الفنية التي عرضت لها ، ولكنها أسهمت بنصيب معقول في هذا الحل · ولذلك فانها تحملنا على أن نتوقع من كاتبها الشيء الكثير ·

(٢)

مجموعة « العيون » هي المجموعة القصصية الرابعـة للكاتب سليمان فياض · فقد صدرت من قبل مجموعات ثلاث هي على الترتيب « عطشان يا صبايا » و « وبعدنا الطوفان » و « احزان حزيران » ·· وتجيء هذه المجموعة الجديدة لتؤكد بعض المـلامح القديمة التي يتميز بها فن سليمان فياض في كتابة القصة القصيـرة ، ولتضيف بعض الملامح الجديدة الى عالمه المتميز ·

ان ما تؤكده « العيون » من سمات نراها في الاعمال السابقة لسليمان فياض يمكن ايجازها فيما يلي :

١) اللغة الفنية التي يصوغ بها مواقف وشخوص القصـة· فبالرغم من ان الفصحى هي عماد البناء اللغوي لقصصه التي يختار لها ديكورا من البيئة الشعبية في القرية أو المدينة غالبـا ، الا اننـا

لا نستشعر تناقضا بين الفكر والسلوك في تكوين الشخصية ٠ وهي تتكلم اللغة الفصحى لا بسبب بساطتها في التعبير وانما لان ما يعنى به الكاتب هو التركيب الموازي لابعاد الشخصية الداخلية ٠ فاللغة عنده ليست أكثر من معادل لفظي للحالـــة النفسية والوجدانيـــة والفكرية للشخصيات ٠٠ ومن ثم فهي بقصاصتها ليست ترجمانا عن الشخصية ، ليست مرآة مصقولة تشكل حاجزا بين اللسان الناطــق والفكر المنطوق ٠ وانما هي عنصر من عناصر التكوين الفني٠ انها لغة فنية وليست فصحى أو عامية ٠

٢) السمة الثانية هي ان القصة القصيرة في أدب سليمـــان فياض تعتمد على الموقف لا على الحدث ٠ لذلك فهي ليست حدوتـــه تروى وانما هي موقف يتجسد ٠٠ من هنا تتحدد الادوات التعبيرية للكلمات بهذا المعيار ٠ فهو قد يستخدم الفلاش باك كثيرا فــي احدى القصص ، ولا يلجأ اليه على الاطلاق في قصة اخرى ٠ قد يستخدم ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ، ولكنه لا يعتمد في توظيف الــزمن بالقصة على صورته الخارجية التي تحتاج الى رواية ٠ وانمــا هو يجسم الزمن من حسن الموقف الفني الذي اختاره للقصة ، لا بمعنى الماضي والحاضر والمستقبل ٠ لا بمعنى التاريخ ٠ وانما بمعنىأقرب ما يكون الى الصوت الفلسفي لفكرة القدر ٠ الانسان أحد طــرفي الوجود والزمن هو الطرف الاخر ٠ والقصة القصيرة عند سليمـــان فياض هو موقف ما بين الانسان والزمن، تمنح هذه القصص الست سليمان فياض بعدا روحيا عميق الدلالة ٠

٣) السمة الثالثة هيذلك التعاطفالحار بين الكاتب والنماذج الانسانية المسحوقة حتى عندما يرتفع هذا الانسحـــاق عنده الـــى مستوى رمزي شامل لمأساة الانسان في هذا الوجود فانه ، أي هذا الانسحاق ، لا ينفصل عن مستواه الواقعي ذي الدلالات المتعددة من قهر الطبيعة وبطش التخلف والاستغلال الطبقي وغيابالديمقراطية٠ اننا نستكشف هذه المعاني كلها ، في تلك الدفقات الحارة العنيفة من تعاطف الكاتب مع الانسحاق الانساني ومذلة البشر ، وهو ـ أي

الكاتب ـ لا يتعاطف مع الالم من موقع تبرير الذات ولا من موقع استعذاب العذاب ، وانما من موقع شبه صوفي يتوحد فيه ضميره الفني مع ضمير النموذج الذي اختاره ٠

ليست بالطبع هذه فحسب ، هي السمات التي تطالعنا بها « العيون » وتؤكد لنا ملامح قديمة في أدب سليمان فياض ، فهناك سمات أخرى كثيرة ولكن هذه في تقديري ـ من بينها ـ تعد أهمها جميعا ٠

وقد أضافت « العيون » ملامح جديدة ، اقتصر هنا على بصماتها الرئيسية وهي :

★ الكثافة الشعرية ، وأقصد بذلك انه على الرغم من أن الكاتب يحصي من خامات الحياة المادية لابطاله ما لا يقع تحت حصر من التفاصيل والدقائق الصغيرة ، الا ان هذه الكثافة التي كان يمكن ان تؤدي الى الغلظة والعتمة ، تؤدي على العكس من ذلك الى نوع غريب من الشفافية والشاعرية في وسطها بالضبط أي في موضع القلب منها تطل علينا من أسفل كوة نور غير مرئية ٠ تلك هي نهاية قصة « العودة الى البيت » حيث تدور الدنيا ، ويتوقف محمد بن ابراهيم فجأة ليزعق بكل ما يملك من أوتار، ومن قلب الليل ومن حول السواقي ومن بين المزارع ومن كل اتجاه يجيئه الرد مبللا بقطرات الندى ٠ ويبتسم الجندي المهزوم ويغفو ويحلم « تحت كل شجرة مدفع هو في خندق على الجبهة ، صامت يبتسم ، ويضرب ، بلا توقف »٠ وكذلك الامر في نهاية قصة « لا أحد » حيث عشنا مع الكاتب قصيدة الارض الخراب في مهادها الحقيقية ، ولكنه ـ أخيرا ـ يلتقي معنا بالامل في دنيا الآخرين ، في دنيا المرأة الغريبة الوحيدة مثله والتي لم تتوان يوما عن قتل زوجها العجوز ، ولم تكترث أياما لعدم اقبال الازواج عليها ، وكانت الانثى الوحيدة في عالم بلا أناث ولا رجال، وفي لحظة انعدمت فيها الفواصل بين الوجود والعدم ٠

★ أمطار الحزن لا تكف عن الهطول في عالم سليمان فياض ، ولكن حزنه في هذه المجموعة يتبلور فيما يمكن تسميته بعري الانسان

الكامل منذ ولدته امه في المهد الى أن وسده الحانوتي ظلمة اللحد ٠ فليست التي يرتديها من نسيج العمل والصراع والفرح والغضب الا ثيابا خائبة لا تستر عرينا في حياتنا وموتنا ٠ وهنا بالدقة تأتي دلالة عنوان المجموعة : العيون ٠ لقد وفق الكاتب توفيقا رائعا حين اختار هذا العنوان ، لانه ليس مجرد عنوان لاحدى القصص التي ضمتها مجموعته ، وانما هو عنوان القصص كلها ، عنوان هذا العالم الفريد الذي تثقب عيوننا جداره الاصم ، فلا ترى سوى الرعب الماثل منذ الازل ٠ ان فكرة العيون عند سليمان فياض لا علاقة لها بهذه الفكرة في الادب الوجودي وخصوصا عند سارتر ٠ انها ليست الرعب من جحيم الاخرين ، فالعين عند سليمان فياض تنظر الى الداخل حتى الاعماق وتنظر الى الخارج حتى ما لا نهاية ٠٠٠ انها تعري صاحبها من كل أردية الواقع العابر واللحظة الموقوتة٠ انها هي التي نطالع حدقتها في اطلالة الجندي في « العودة الى البيت » والمدرس في « الحنين والجبل » والمدرس ثانية في « لا أحد » وطالب المعهد الديني في « التهمة » وأخيرا عند عم سالم في « العيون »٠

الحزن في قصص سليمان فياض حزن فاجع ، كنهاية عم سالم ونهاية تلميذ المعهد ، **يختلط النسيج الاجتماعي بالنسيج النفسي العميق حتى لتخال الحزن عرقا دساسا يورث من جيل لجيل دون أن يستطيع الانسان له ردا ٠ وهكذا يحار الكاتب حيرة وجدانية عنيفة بين ومضة الامل هنا ورعشة الالم هناك ٠ ولكن هنا وهناك يقدم نموذجا أصيلا للصدق الفني في أعلى ذراه ٠**



مونولج العجز والقهر في « بحيرة المساء »

تبدو قصص ابراهيم اصلان في جملتهـــا مونولوجا داخليا طويلا ، فضمير المتكلم هو الخيط الرئيسي الذي يسلك النسيج الفني كله ٠٠ وهو ليس ضميرا مبسطا كالرواية التقليديـة صاحب عيـن فوتوغرافية محايدة وهمزةوصلموضوعية بين الاحداثوالشخصيات والمواقف ٠ كلا ، ان ضمير المتكلم في قصص ابراهيم أصلان هو تيار الشعور الذي ينتظم حياة « البطل الفرد » في سلســلة من الصور المركبة ٠٠٠ حتى ان معظم الاحداث والشخصيات والمواقف تبـدو وكأنها « حالات » و « أوضاع » و « حركات » تضبط ايقاع خطوات هذا البطل ، داخله ، وخارجه على السواء ٠ ليس معـــنى ذلك ان ضمير المتكلم في قصص ابراهيم اصلان هو الحقيقة الوحيدة ، ومن بقية الضمائر مجرد انعكاسات لوجهــه في مرآة مصقولة حينا ، مشروخة حينا آخر ، باهتة في أغلب الاحيان ٠ لا ليس الامـر كذلك على وجه الدقة ، وان شابهه ٠ ان الأمر ـ على نحو أدق ـ هـو ذلك التفاعل المعقد بين بطل ابراهيماصلان وبين عالمـــه ، ذلك التفاعـل المتعدد المستويات ، والذي من شأنه أن يضيف ملمحا في كل حركة ، وانفعالا في كل وضع ، وبعدا في كل حالة ٠٠ بحيث ان مجموع هذه الملامح والانفعالات والابعاد يساوي في النهاية حصيلة الحركـات والاوضاع والحالات على نحو مكثف غاية في التركيب ٠

والقراءة غير المتمهلة لقصص « بحيرة المســاء » تبعث على الضجر ، لان هذه القصص توحي لاول وهلة بانها قصـة واحدة ـ

وهذا صحيح – كررها الكاتب في صياغات مختلفة · وليس هـــذا صحيحا !! انها قصة واحدة اذا شئنا أن ندعوها هكذا ، بمعنى أن الوجه الرئيسي الذي يطالعنا لبطلها هو وجه واحد لبطل محدد · ولكن هذه القصص لا تتكرر من عنوان لاخر ، وانما هي تتحرك من وضع الى آخر ومن حركة الى غيرها ·· وفي كل خطوة – أي في كل قصة – يخطوها البطل تتغير ملامح الوجـــه وتتبدل انفعالاتـه وتتراكم ابعاده حتى نكتشف قرب الخـــاتمة اننا بـازاء وجه ككل الوجوه وغير كل الوجوه في وقت واحد · هو وجـــه جيل وعصر ومجتمع ، تزاحمت في أدق شعيراته الخافية عن العيون ، كافـــة الاحلام والالام الجارية في عروقنا بوعي منا أو بغير وعي · انـــه وجه فريد ، ونمطي معـا وبغير انفصال · ولعـل ذلـك هـو مصـدر التفسيرات المتعارضة لعالم هذا الفنان ، فالذين لم يروا فيه سـوى وجها فريدا قالوا بشذوذه عن العادي والمالوف ، اذن فهو كـاتب غير واقعي · والذين لم يروا فيه سوى وجه نمطي قالوا بميكانيكيته وتجريده الذهني المسرف · والحق ان ابراهيم اصـلان يركب – ولا اقول يمزج – عناصر التفرد مع العناصر النمطيـــة تركيبـــا حيـا وجدليا ، يبدأ من الخاص البالغ للخصوصية وينتهي بالعام المطـلق التعميم ·· وهو في ذلك يستخدم من أدوات التعبير ما قد ينـاقض بعضه بعضا بصورة ذهنية مجردة ، ولكنه داخل التجربة الفنيـــة يوظف هذه الادوات توظيفا يحل هذا التناقض المفترض ·

وبالرغم من أن « الاحباط » هو بؤرة المعانـــاة التي يجسدها الكاتب الا انها ليست قيمة محورية ذات تنويعات مختلفة ، وانما هي « الصورة والأطار الذي يضمها » ·· فقط تتعدد الأشعـــة التي يتركز ضوؤها في البؤرة تعددا وتركيزا مذهلا · ان العجز والقهر يشكلان حالة « الاستلاب » ووضع « المقاومة » وحركة « الانفعالات » ·· هذا الثالوث الذي قد يوهمنا للحظة اننا أمام قصة تقليديـــة لها بـــداية ووسط ونهاية ، وعلى النقيض من ذلك ربما يوهمنا اننا أمامفانتازيا محكمة البناء لدرجة الآلية التي تقربنا من جو الكاريكاتير اذا حسنت

النية أو من جو النكتة اذا ساءت · ولا شك ان « المفارقة » التي يجيد الفنان استخدامها هي التي توقع البعض في براثن هذه التصورات· ولكن المفارقة حين تكون أداة من أدوات التعبير ، غيرها حين تصبح هدفا في ذاتها · و « المفارقة في الوجود » رؤية فكرية قديمة وبنـاء فني قديم أيضا ، وابراهيم اصلان لا يتبناها بهذا المعنى · وانما هي احدى وسائله في التعبير عن ذلك « الاحباط » في حركته بين العقـل والجنون ، بين الواقع والحلم بين الحقيقة والزيف ، بين بداية الطريق ونهايته · وليست هذه كلها تنويعات متعددة على قيمة واحدة ، وانما هي طوابق مختلفة في بناء واحد ·

وابراهيم أصلان في ذلك كله ، لا ينتمي الى مدرسة جـاهزة من مدارس الادب الاوروبي الحديث ، كما انه ليس امتدادا مستقيما لتيار محدد من تيارات الادب العربي المعاصر ·· وانما هو كذلك الوجـه الذي تطالعنا في قصصه تركيبة غنيـة العناصر والاصول متشـابكة الجذور والفروع ، انتماؤها الاكبر والاشمل والاوسع الى جيلنــا وعصرنا ومرحلتنا التاريخية ·

★ ★

عندما تكون التجربة الفنية فقيرة ، وعـالم الفنان محـدودا ، ورؤياه عقيمة ، فان مئات القصص التي يكتبها مهما تعددت تنمياتها لا تخرج عن كونها في الاغلب قصة واحدة يرويها بطرق مختلفة · وعلى العكس من ذلك ، فان التجـربة الفنيـة الخصبة وعالم الفـن الرحب ، ورؤياه الثرية تجعل من القصص القليلة التي يكتبها ـ مهما توحدت أو تشابهت أو تكررت تيماتها ـ نبعا لا يكف عن التفجـــر بأروع الرؤى وأكثرها قدرة على البقاء ، وتجربة ابراهيم أصـــلان من هذا النوع الاخير · فبالرغم من اقلاله الشديد ، وبالرغم من ان القصص القليلة التي كتبها تكاد تكون فيما بينها عملا فنيا واحدا، الا ان عالمه من الرحابة والعمق والكثافة بحيث ان هذا العمل الفني الواحد يضيف الى رؤانا رؤيا جديدة بالغة الاتساع والنفاذ والغنى· والزمن هو حجر الزاوية في هذه المجموعة « بحيرة المساء »·

فجاة ينتصب امامنا « الماضي » في قلب القصة ، لا كذكريات رومانسية قديمة ، وانما كغياب للحاضر المحبط وارتياب في المستقبل المقهور سلفا · يتجسم هذا الماضي في الكتاب القديم والبوابة العالية التي تبقت من الكيتكات والكلمات البارزة على واجهتها الحجرية تعلن انتهاء معركة الاهرام في هذا المكان في ٢١ يوليو ١٧٩٨ · في مواجهة هذا الماضي يتجسم الحاضر في هذه « المرأة المريضة العجوز التي تضع بعض الاقفاص وتنام تحتها بجوار الماء ، فوق الزبالة هناك على الشاطىء » ، والعسكري الذي تحرك من عند محطة البنزين والتقى بالفتاتين عند مدخل شارع السلام ·

ويختتم الكاتب قصته « الملهى القديم » التي بدأت في منتصف الليل الاخير وانتهت قبيل الفجر ، بدأت برجل ضئيل الحجم يرتدي معطفا أسود يقف على حافة الشاطىء ويلقي بنظرة شاملة على ميدان الكيتكات وانتهت عند بائع السجائر الذي يضع كتابا قديما على قاعدة فتحة الكشك المربعة · بدأت القصة وانتهت بقوله « وشحب وجه السماء ، وهبت دفقة هواء ، أطاحت بعلبة سجائر فارغة كانت على الطوار ، ثم عاد السكون يغلف الميدان » ·· وهكذا ، فالماضي ـ كساعة البائع المتوقفة ـ هو الحاضر في لحظة نفي واستلاب·· فحين لا نمتلك ناصية الحاضر لا نرى سوى الماضي ماثلا في جمود، لانه ليس ماضيا « تاريخيا » وان تقرب الى التاريخ بواجهة حجرية ومعركة قديمة وكتاب رث ، وانما هو شاهد على مقبرة معاصرة واسعة كالميدان تتحرك فيها الجثث الحية حركات خيال الظل ، كأشباح التصقت وجوهها بالشاشة عفوا ودون قصد ، وباتوجودها مرادفا للموت ، هكذا يصبح البائع والمشتري وجها واحدا لشخصية واحدة تعاني الوجود في اللاوجود ، لا تملك ماضيها ـ فليست هناك ذكريات ـ ولا تعيش حاضرها ، ومستقبلها معلق بهذه السماء التي « شحبت » ودفقة الهواء التي أطارت علبة السجائر « الفارغة » وعودة السكون الى تغليف المكان ·

في قصة « البحث عن عنوان » يطل الماضي على نحو آخر

ايضا فجاة وعلى غير انتظار ، حين يلتقي، الرجل النحيل بالرجـل البدين لا يعرف عنها شيئا · بدانته وزواجه والحاجيات التي يحملها هي كل واقعه الذي يذكره · وعندما يطلب صديق التلميذة عنـوانه ليستانفا ذلك الماضي المليء يصعد البدين الى العـربة التي كـان ينتظرها وتغيب به دون ان يحصل الاخر على العنوان المنشود · ولا يبقى له الا ان يسند ظهره على سلة المهملات حيث كان هناك منـذ قليل « آدمي كسيح » اعترض قدميه وهو يزحف الى الجزء الداخلي من الطوار حتى وصل الى احدى واجهات العرض الزجاجية فاسند ظهره « ومد يده ، وبدأ يتطلع الى المارة بعيون قلقة » · الماضي هنا هو الطفولة المفقودة في عالمنا ، حيث تغيب العربة وبجوفها الرجل البدين واشياؤه التي يحملها للزوجة والاطفال ، اما الحاضر فهـو ذلك الآدمي الكسيح الذي يمد يده للمارة امام الواجهات الزجاجية· اليس هو الوجه الاخر لذلك الرجل النحيل الذي يستجدي ماضيا لا يملكه من حاضر « متخم » بالفراغ ؟ وفي قصة « بحيرة المساء » التي اختارها الكاتب عنوانا لمجموعته تتم هذه المواجهـة اليائسة بيـن الماضي الميت والحاضر المقتال ، بين اولئك المحتشدين حول المـوائد يلعبون « دو ياك شيش جهار » وذلك الرجل الذي « ما ان يشرع في الحديث حتى تتهدل ملامح وجهه وتكسوها مسحة من الجد الممزوج بالطيبة المهمومة » ، ذلك انه قد احيط علما بأن مقابر باب النصر في طريقها للازالة ، وانه لن يستطيع نقل موتاه ــ وهـم كثيرون لانه الوحيد الباقي من العائلة ! ــ الى مكان آخر ، فهو لا يمـلك مائتى جنيه حتى يتمكن من زيارتهم · ما الفرق بين هذا الرجل الذي يدعوه الاخرون مجنونا وبين هؤلاء « العقلاء » الذين يحبطون بالطاولة في استغراق كامل الوهم ، لا يفيقون منه حتى اذا قال احدهم للاخـر « ستة وثلاثون عاما · اين ذهبت يا اخي » فضجيج الزهر يعلو فوق كل صوت وفرحة الحظ تطغى على كل شيء ·· اثمة فـرق حقـا بين الذين يدفنون انفسهم في ادوات الفراغ ، وذلك الذى يدفن نفسه بين ركام الموتى والمقابر ؟ بمعنى آخر حين يستلب الحاضر ويبرز الماضي

شاهدا حائرا على قبر مهجور ، هـل يعود هنـاك فـرق بـين العقل والجنون ؟ في قصة « رائحة المطر » تواجه الجالسين في المقهى قطعة الارض الخراب التي تبدو لعيونهم – وعيوننا ؟ – كأرض خـراب، يتسلق الشاب الذي يدعونه مجنونا أحد الجدران المتهدمة وبيديـه الطفلة التي يصارع عبثا من اجل الاحتفاظ بها ، كذلك الكتاب الذي يمسك به الشاب العاقل في المقهى وقد بللته مياه المطر ولم يعد صالحا للقراءة ، وكذلك الرجل الذي لا يستطيع ان يفك أزرار ياقته رغمانها تكاد تخنقه لانه يخشى البرد ·· فقطعة الارض الخراب هي الصورة التي ينبغي لرواد المقهى أن يدققوا فيها النظر ، ربمـا كانت صورتهم الحقيقية التي يرونها من خلال هذه المرآة التي يسمونها بالشـاب المجنون · ويعود الماضي الى الظهور في قصة «لانهم يرثون الارض» لا على واجهة حجرية تؤرخ لمعركة الاهرام ، وانمـا على وجه عم عمران الذي يحكي قصته مع الكابتن وسؤالـه عن الداعي الـذي يضعون من أجله الجيش المصري في الامام ، والجيش السـوداني وراءه ، والاسترالي وراءهما ، والانجليزي في الخلف · ويستطرد الماضي في حكايته مع الحانوتي الذي كان يدفن الدروز ، فلما مـات احدهم قال له الحانوتي ان يقوم بتغسيله الى أن يعود من الخـارج وحين راح يغسله تزحلقت الجثة وسقطت في بئر ، فأحضر حبـلا واخذ يشدها من العنق فانفصل عنه الرأس ، وحين حضر الحانوتي اجتهدا في وصل الرأس بالجسد ثم تبين لهما ان قفا الرجل فيمحل وجهه وان وجهه أصبح في محل قفاه · وبين كل حكاية وأخرى يردد عم عمران في ثقة مريبة « انه التاريخ أقول لكم : التاريخ الحقيقي »· ورغم ذلك فقد رمى بالنيشان الذي حصل عليه في المعارك ، وبصق في البالوعة الجافة وانصرف · هذا التاريخ – غير الحقيقي بالطبع – هو الماضي الذي لا يملكه الرجل ، وهو أيضا المرادف لحـاضر الرجل الاخر الذي يطمح لان يخف الالم ولو بعض الشيء ، بالرغم من قول الرجل الثالث انه في كل مرة أوشك فيها على البكاء « كنت أتوقف في اللحظة التي تسبق الدموع مباشرة ، وأفكر بأن البكاء قد

لا يخفف الالم » · هذا الواقع المزدوج اللعنة من الماضي والحاضر هو الذي يولد الاحباط الارادي حينا ، والعفوي حينا آخر · ولكنه في جميع الاحيان هو العجز والشعور الفعلي بالقهـر · في قصة « الرغبة في البكاء » يتمثل الماضي في زمالة ابنة تاجر الموبيليا الذي شنق نفسه للزوجة المقهورة تحت سياط عجز الزوج واحجام صديقه في الوصل · والدهشة التي لم يقصدها الصديق ، لم تكن لزمالتها القديمة لسميرة ابنة تاجر الموبيليا الذي شنق نفسه، وانما كانت بمثابة انشرارة التي تولدت في تلاقي هذه الزمالة البائسة بزواجها اليائس · واستنكار هدى للدهشة غير المقصودة لم تكن سوى صيحة اليأس من عقم الزوج واحجام الصديق · تماما كغياب الحبيب عن حبيبته الشابة في قصة « وقت للكـلام » وهو الغياب الموازي لحضور العاشقين العجوزين بانتظام ليشربا كوب الليمون في وقت واحد · ان حضور الماضي مأساة حقيقية لانه ليس حضورا حقيقيا ، كماضي الحضور فهو الاخر ليس ماضيا حقيقيا · والصديق المشترك الذي يخلو بالفتاة في المشرب ويستمع اليها ويلمس كتفها العاري ، يكتفي بابتسامة الوداع · وهي الابتسامة التي لا تقل جمودا عن التوقف الارادي على الحافة بين العقل والجنون في قصة « التحرر من العطش » حيث تذهب الفتاة الى غرفة صديق صديقها، وتحكي له حكاية الرجل « المجنون » في عرف أهل قريتها لانه حفر لنفسه حفرة اسفل شجرة الكافور الضخمة وظل داخلها « حارسا » للقرية الى أن مات ، وكانت الفتاة قد أخذت من قبل تروي له كيف انها تحب العاصمة والزحمة والشياكة والحياة الحلوة ، وتستفسر منه عن سر اعتكافه الطويل وتفكيره الدائم وعدم نومه · وكانت اجابته هي انه استأذن منها لحظة عاد بعدها عاريا كما ولدته أمه، وانطرح على الكنبة في صمت ثقيل · وبالرغم من انها كانت طول الوقت قد وضعت كفيها بين ركبتيها العاريتين ، وقرب الختام مسحت بيديها على أسفل فخذيها من الخلف ، الا ان شيئا لم يحدث « لم تصدر عنه أية حركة ، بل ظل عاريا وصامتا كما هو وعيناه خاليتان

من كل تعبير » وهذا ما يفسر ــ عمليا ــ تلك الجملة الخاطفة التي وردت اثناء حديثهما ، في غياب صديقها وبين جدران غرفته « ربما لو كنت أرغب في شيء كنت فعلته » · الصديق القادر على الفعل « غائب » والحاضر هو الصديق الذي لا يرغب في شيء · الا يستوي انعدام الرغبة والغياب ؟ كاستواء الامتلاء ــ المتوهم ــ بالفراغ · والخواء ــ الواقع ــ بالصمت ، كلاهما يستويان · كتلك المقامرة البشعة في قصة « اللعب الصغيرة » · هل يقدم الرجلان على « الفعل » كما تطلب القوادة العجوز في مقابل حصولهما على الكنز المسحور في « وجه طفل وجسد امرأة » · اذا فعلا أصبحا ككل الرجال ، واذا لم يفعلا ، فلن يحصلا على الكنز المرموق · وهنا أيضا يستوي الفعل واللافعل ، فالخسارة محققة في الحالتين ·

يشكل ابراهيم اصلان الماضي تشكيلا جديدا في كل قصة ، ولكن هذا التشكيل الجديد لا يغير جوهر المعنى الفني الذي بينهخطوة خطوة· قصته « في جوار رجل ضرير » تؤكد ان الماضي والحاضر ليسا مرادفين للقديم والجديد وانما هما ــ على الارجح ــ مظلتان للواقع والحلم · ومن المفيد القول ثانية ان الحلم في أعمال هذا الكاتب ليس مادة رومانسية وارفة الظلال كما انه ليس عدسة تلسكوب تقترب كثيرا بالمستقبل ، كما انه ليس فرصة سانحة لاضطراب اللاشعور واضطرام تيار الوعي · وانما الواقع والحلم في أدب ابراهيم اصلان هما ــ كالماضي والحاضر ــ نفي الواحد منهما للاخر ، هما الانسحاق المشترك لوطأة الغياب المزدوج ، هما الشك في اليقين الى درجة اليقين في الشك · هكذا نرى صديقنا الذي رافقناه فيما سبق من قصص مجهول الاسم معلوم الهوية ، نراه قبل الفجر بقليل يهبط درجات السلم ليشهد عند انحناءة السلم داخل غرفة الرجل الضرير نصف المغلقة ، هذا الرجل العجوز صاحب المنزل ــ بينما صديقنا مجرد مستأجر لغرفة فوق السطح ــ وهو يتحسس بيديه المدربتين تدريبا مذهلا جسد المرأة التي في جواره، بينما كان صديقنا قبل لحظات يغمس شفرة الحلاقة في وجنته المبللة

بالعرق • وحتى لا نسيء الفهم ، يقدم لنا الكاتب في قصته التالية « المستأجر » الصورة المعاكسة حيث تجلس الفتاة الصغيرة بين فخذي الرجل الضئيل الذي يحاول بقدر المستطاع ان « يفعل » شيئا دون جدوى • وفي قصة « الجرح » يتحول العجوز الى رمة عفنة تحتاج لرعاية المرأة ومثابرة صديقنا المجهول المعلوم الذي يرفع يدا تحول بينه وبين العين الثابتة والعين الوادعة ، وباليد الاخرى يتجول في شعر المرأة الكثيف الدافيء • كتب ابراهيم أصلان هذه القصص الثلاث المتناقضة من حيث المظهر ، والتي أراها تكمل بعضها بعضا من حيث الجوهر ، ولكنه تكامل التضاد كما يقال •• فالصورة المعكوسة كالصورة المعدولة ، تتفقان كلتاهما في أن عجز الحاضر عن التحقق لا تعوضه قدرة الماضي على التحقق ، لان الماضي في جميع الاحوال سواء كان ضريرا أو عاجزا أو جريحا لا يملك ناصيته أحد ، كالحاضر الغائب عن التحقيق سواء نزفت الدماء من وجنتيه بشفرة الحلاقة أو من قدميه بقطع الزجاج المكسور أو من داخله وهو يرتعد •

تلك كلها هي الحالات التي طرأت على بطل ابراهيم اصلان ذي الالف وجه وصاحب الوجه الواحد ، معا وفي وقت واحد • وتلك كلها هي الاوضاع التي أملتها عليه ظروف الاحباط المروع الذى يعيشه في الداخل والخارج• وتلك اخيرا هي حركات الانفلات التي قاوم بها واقعه بالحلم ، وماضيه بالحاضر ، فلم يجد في هذه الصيغ الا مترادفات جامدة صماء تقف به على الحافة الخطرة بين العقل والجنون ، بين الاغتراب والانتماء ، بين الفردوس والجحيم •

ولعل القصتين الرائعتين « العازف » و « الطواف » هما القصتان اللتان تجملان اشعة الرؤيا الفنية لهذا الكاتب في بؤرة ضوئية بالغة التركز • في كلتا القصتين يواجه بطلنا العالم – منفردا – بكل عناصر الاستلاب الكامنة في أرجائه • والعالم في قصة « العازف » نكاد نلمسه بحواسنا المباشرة •• فهذان الرجلان يطلبان اليه انيغير ملابسه ليرتدي البدلة السوداء الضيقة والقميص

الابيض • ويطلبان اليه ان يجيد جلسته على المقعد الثالث من الجهة اليمنى • ويطلبان اليه أن يجيد العزف بلا صوت على الالة الموسيقية التي أعطياها له • ويطلبون اليه ان يجيد الخيال فما ان يسمع تصفيق الصالة حتى يرفع ذقنه ويدير وجهه للامام وينزل يده التي تمسك بالقوس ، ثم يبتسم وينحني برأسه مرتين ويعود الى وضعه الأول • ولقد نفذ صاحبنا طلبات هذين الرجلين ، الواحد بعد الاخر• ولكنه لم يكن ينسى ان يسرق نظرة بين لحظة ولحظة الى الرسالة التي وصلته من أمه ، وكان قد وضعها الى جانب سروال بيجامته على الفراش ، حتى أتت لحظة اثناء البروفات لم يتمكن خلالها من رؤية الرسالة • وقال المتعهد وهو يناوله صورة من العقد ليقوم بتوقيعها « هذا العقد يلزم صاحب الملهى بأن يستخدمك دائما• وطوى الورقة وأعادها الى جيبه • ويلزمك انت الاخر بعد ان بصق في احد الاركان « هذا العقد ينص على انك ستتقاضى جنيها عن كل ليلة، ولكنك طبعا ـ وأشار الى المتعهد وهو يبتسم ـ ستعطيه نصفه وتحتفظ لنفسك بالنصف الاخر » • ولم يعترض هو على أي شيء ، ولكنه تساءل عما سيقوله الاخرون حين يعرفون انه عازف مزيف، فقيل له « انهم يعرفون •• نصفهم مثلك •• ولكن كن حذرا ، ان صاحب الملهى لا يعرف » • ولا بد ان زمنا كافيا كان قد مضى حين كان يجلس على مقعده ككل مرة ، يواصل العزف الصامت ، والظلام يلف المكان وشبح الراقصة يملأ الفراغ ، والدخان يتكاثف من حوله حتى لتدمع عيناه « وتذكرت الرسالة الاخيرة التي وصلتني من أمي • وتبينت صوت المياه التي تتساقط بطيئا من الصنوبر ، في الحوض نصف الممتلىء » • والعازف هنا يكاد يكون بوقا مباشرا لكل صوت يقول كلاما يرادف الصمت بل لعل الصمت الحقيقي اكثر شرفا ونبلا ، لان الصمت المزيف كالصوت المزيف ، كلاهما نفي للحقيقة وقهر للواقع• وبالرغم من ان العازف يشارك في اللعبة بقبوله قواعدها ، فانه ليس ظاهرة ارادية تماما • والكاتب لا يبرر الظاهرة ، وانما يفسرها ، يضعها في سياقها الواقعي • ان المتعهد وصاحبه يجسدان الشكل

المباشر للقهر ولكن الاشكال غير المباشرة كثيرة · منها السبب الذي من أجله احتاج الى الخمسين قرشا ومنها زمـــلاؤه الذين يعرفون ويشاركون ، سواء بالعزف أو بتمثيل العزف ، ومنها صاحب الملهى، أولئك جميعا وسطاء القهـر ومخالب الـزيف التي لـن تحميـه مـن ضراوتها هذه الرسالة التي وصلته من أمه وتركها الى جانببيجامته فوق الفراش ·

والقصة الثانية هي قصة « الطواف » البديل وليس الطـواف الاصيل · هو ساعي البريد المطلوب منه بخلاف توصيل الرســـائل جملة طلبات غريبة · والذين يطلبون من الطواف ـ على العكس من زملائهم مع العازف ـ لا يراهم أحد ، وانما نحن نشعر بوطأةوجودهم الجاثم على وجود الطواف ، وهو يعد التقرير المكتوب مجيبا عـلى كل الاسئلة · كان الطريق من المدينة الى هذه القرى التي تحتاج الى دورة كاملة يعود منها الى حيث كان ، طريقا طويلا ، غاية في الطول، طويلا أكثر مما ينبغي ، ولكنه أيضا كان طريقـــا ناعما ومبسوطـا وسلسا ، والقصة تبدأ به وهو يناول الشيخ عبد العزيز الرســـالة القادمة اليه من مصر ، ولقد عرف مكان الشيخ من أهل البلدة، هناك عند شجرة الجميز الكبيرة والمصلى الملامس للمياه والسبيلالصغير، وتنتهي الدورة ويعود من حيث أتى فيسأله الشيخ عبد العزيز ـ مرة أخرى ـ عما اذا كانت له رسالة « لقد طـلبت منهـــم في البلدة ان يخبروك » ·· ولكن الطواف كان قد أفرغ الحقيبة الجلدية من كـل الرسائل التي حملها ووزعها على أصحابهـــا في القرى المتتابعة « وراح الوقت يمضي وضاق الطريق وازدادت وعورتـــه · وكثــر الظلام ، وثقلت عيناي ولم يعد أمري سهلا · وتذكرت القرية الاولى، والاولاد الصغار ، والصبايا العاريات في ماء الترعة وعيونهن التي كانت تتطلع الي في صمت ·· أنا الطواف البديل الذي هده الاعياء، وتقدمت به الايام » · ان التناقض الهائل بين ما يراه على جـــانبي الطريق وبين داخله ، بينه وبين الرسائل ، بين أصحاب الرســـائل والتقرير المكتوب عنهم (ما أبعد البـــون بين سر الرسائل وســـر

التقرير ؟) ، هذه المجموعة من المتناقضات تشكـل العمود الفقري لحياة هذا الطواف الذي يهدهالأعياء كلما تقدمت به الايام ٠

★ ★ ★

بالرغم من أن قصص ابراهيم أصلان تبدو في جملتها وكأنهـا قصة واحدة ، الا أن هذا يعني في نفس الوقت ان لا غنى عن قـراءة هذه القصص بواحدة منها ٠ علىان التكامل في مجموعة « بحيـرة المساء » ليس تكاملا آليا تفضي نهاية القصة الى بـداية الاخرى ، وهكذا ٠٠ اذن لكانت الحصيلة الختامية كثرة أو قـلة عددية ٠ ان التكامل بين قصص ابراهيم اصلان هو تكامل البناء الفني المتعـدد الطوابق والابعاد وتتشكل مادة هذا التكامل من العناصر الرئيسيـة التالية :

★ ان القصص في مجوعها هي مونولوج داخلي طويل، والقصه الواحدة ليست أكثر من احدى حالات « الشخصيـــة » في وضع ما يتحرك بها خطوة واحدة ٠ ولا يعبأ الكاتب كثيـرا بأن تكون هـذه الخطوة الى الامام او الى الخلف ، ناحية اليمين او ناحية اليسار ، لانها في خاتمة المطاف حركة ساكنة ان جاز التعبير ، حركة لا تـدم ولا تؤخر ، والقصة الواحدة هي تفصيلة في تيار الشعور ، ولكنهـا في ذاتها ليست تيار شعور ، هي جزء من كـل يكتسب انتماؤه الى تيار الوعي في السياق الشامل لمجموعة القصص بأكملها٠

★ هناك اذن شخصية واحدة ينتظم داخلها هذا التيار الشعوري المقسم الى حالات وأوضاع الشخصية لا تواجه غيرها منالشخصيات كنماذج بشرية حية ، وانما كعالم كامل يتحداها من الخارج والداخل على السواء ٠ هذه الشخصيات الاخرى ليست مرايا عاكسة لاوجه الشخصية الرئيسية ـ أم الوحيدة ؟ ـ وانما هي أنماط التفاعل بين هذه الشخصية وعالمها ٠ هذه الشخصية أخيرا لا تستجلب ماضيها وتقابل بينه وبين حاضرها ، وانما هي تعيش ماضيا لا تملكه بـدلا من حاضر غائب ومستقبل يدعو الى الريبة ٠ لا تتعدد الازمنة اذن

رغم تعدد الضمائر وانما هناك ضمير المتكلم الذي يبدو لنا في كثير من الاحيان كما لو كان ضمير الغائب او ضمير المخاطب ·

★ لا يختار الكاتب لغته ـ تبعا لذلك ـ من أدغال النفس البشرية المهتوكة السر ، فهي ليست لغة الاحلام المتقطعة الاوصال والممزقة الوشائج · كما انها ليست اللغة الرديئة التوصيل لحرارة التفاهم بين البشر · وانما هي لغة واعية بالضمير المتكلم بها ، واعية بحالته ووضعه وحركته ، لانها شريكة في صياغة الملامح والانفعالات والابعاد الناتجة من وعي الشخصية بذاتها وعالمها ، هي لغة شريفة النسب مستقيمة الاصول ، ولكنها لغة حرة في تركيب سردها وحوارها على نحو غير مطروق · وهي لغة باردة لا تتحمس لداخل أو خارج ، لا تنتقص ولا تزيد ، ولكنها أولا وأخيرا لغة صاحبها التي يتحسس بها الوجود ـ وكانها حاسته السادسة ـ في صورة خالية من وقع المفاجأة او التوقع · اذا أنت أخذت عبارة واحدة من السرد أو الحوار ، فانك واجدها سليمة المعنى والمبنى ، ولكنك ما ان تضعها في السياق حتى يضطرب أمرك وتشعر ان للكاتب لغته الخاصة ، هي لغة هذه الشخصية النمطية والفريدة في آن· التساؤل والرغبة في التأكد والشك في الجواب ، كلها تمنح اللغة عند ابراهيم اصلان هذه الطريقة الخاصة في التعبير · وهي الطريقة التي تحذف جوابا على سؤال او العكس تعطي جوابا على سؤال غير مطروح ، أو تقفز من سؤال الى سؤال دون الحاجة الى جواب ومن جواب الى جواب دون الحاجة الى سؤال · ورغم ذلك فهي ليست لغة تجريدية كما انها ليست لغة موارية بالكناية · انها لغة تقريرية مباشرة لا ترمز ولا تغمز ، وهي لغة من طبقة واحدة ذات ايقاع واحد لا تتغير من شخصية الى أخرى ، لانها أيضا ليست لغة واقعية ، والشخصيات أيضا ـ باستثناء بطلنا ـ ليسوا نماذج بشرية بالمعنى التقليدي والعام · انها لغة فنية وحسب ، تركيزها ليس مقصودا ، وانما هو تعبير أمين باللفظ عن محتوى الكلمات ·

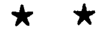
★ العجزة والمرضى والبلهاء والمجانين هم جملة « الحالات »

التي صاغت للبطل جحيمه الخاص · ومعظم اللقــاءات التي تمت بالمصادفة على قارعة الطريق او في مقهى أو في غرفة مستأجــرة، وغالبية الاماكن المهجورة التي زارها في ركـــاب التاريخ الحقيقي والموهوم ، هذه كلها هي الارض الخراب التي يلتقي عند تخــومها الماضي بالحاضر ، والعقل بالجنون ، والزيف بالحقيقة ، والصــوت بالصمت · وعندما يدقق الكاتب تدقيقا ميكروسكوبيا في جــدران هذا العالم الموبوء والخرب والمنتهك ، فهو لا يستعير أسلوب المدرسة الشيئية في النظر الى كافة الكائنات من خارجهـــا للتوصل ـ عبر الرؤية الموضوعية ـ الى ان الكائن الانساني مفصول عــن الكون ، معزول ومغترب · ان ابراهيم اصلان لا يشييء الانسان ولا يؤنسن الاشياء ، ولا علاقة له بهذه القضية المطروحـــة في الادب الاوروبي الحديث · انه لا يعمد الى الحيدة والموضوعية والتجرد ، ولا يعمـد الى مجانبة العواطف والالتهابات الوجدانية المحرقة ·· وانما هو ـ بكل بساطة ـ يتابع تفاصيل الواقع المرئي المباشر متابعة غائيــة واضحة ، هي ان ما يبدو لنا من احلام وفانتازيا ليست هلوسة عقــل ملتاث ، وانما هي ثمرة شرعية لهذا الواقع المادي المحكم الصنع· هذا الواقع بكل دقائقه الصغيرة التي لم يهمل الفنان التقاطها ، هو الواقع العادي والمألوف ، ولكنه ايضا الاب الشــرعي لكل ما هو خارق وغير مألوف ·

★ تشير كافة الوقائع المنسوبة الى الشخصية الرئيسية الى ان انتماءها الاجتماعي هو الى تلك الشريحة الدنيا من البرجوازيـــة الصغيرة التي يصطلي بنار الانتماء اليها الغالبية العظمى من مثقفي هذا الجيل · كما تشير كافة الوقائع المنسوبة الى الشخصيـــات الاخرى الى ان انتماءها في الاغلب الاعم هو الى الطبقات المسحوقة اجتماعيا · لذلك يوحد القهر بين بطلنا وعالمه ، فليست هناك مسافة فارقة بينهما يملؤها الحقد او الشماتة · وانما الفجوة الوحيـــدة بينهما هي الوعي بما هو كائن · هل يـــرفض ابراهيم اصلان هذا العالم ، وهذا الواقع ؟ انه لا يرفضه ولا يتبناه ، هو عاجز عن الفعا

محبط الارادة · القهر يحاصره من كل جانب والغياب يزلزل كيـانه بأجمعه · السلب هو حياته · هذه الازمة ــ بالقطع ــ ليست أزمــة عابرة ، كما انها ليست ــ على وجه اليقين ــ أزمة فردية ، وانما هي أزمة عميقة الغور وطويلة الامد وشاملة · ومجموعة «بحيرة المساء» قد أطلت على هذه الازمة بوجهة نظر ، تختلف معها أو تتفق، ولكنها في النهاية تضيف الى رؤانا رؤيا جديدة ما أغناها ·

وهي الرؤيا التي تفسح لأبراهيم اصلان مكانا بارزا فيطليعة كتاب القصة العربية القصيرة المعاصرة ·



المفكر
راقصا على برميل من البارود

قد يختلف الناس حول القيمة الادبية لاعمال احسان عبد القدوس ، ولكن أحدا لا ينكر الدور الوطني لهذا الكاتب في احدى مراحل تاريخنا الحديث · ومن ثم فانني حين أتعرض اليوم بالنقد لعمليه الاخيرن اللذين نشرا في « أخبار اليوم » بتاريخ ٢٠ـ٥ـ١٩٧٢ و ٣ـ٦ـ١٩٧٢، فانني لا أنسى ذلك الدور القديم الذي لعبه احسان، بل ربما كان هذا الدور هو الذي يملي علي الان ضرورة المواجهة الصريحة لدوره الحالي ، فانني أعتقد ان الدور القديم يدين الدور الجديد ، ويقف منه موقف النقيض ومن ناحية أخرى فان نقدي لاحسان عبد القدوس لن يكون « نقدا أدبيا » بالمعنى الدقيق لهذا التعبير ، لانه لم يكتب « أدبا » بالمعنى الدقيق لهذا التعبير · وانما هو صاغ القصة الاولى « رصاصة واحدة في جيبي » في شكل مقال قصصي ، وصاغ المسرحية « لا استطيع ان أفكر وأنا أرقص » على نحو كاريكاتوري مسطح أقرب الى « الكروكي السياسي » منه الى الفن ·

ويقدم احسان لقصته الاولى بهذه الكلمات « كل ما في هذه القصة من حوادث وشخصيات هو مجرد صور أطلقها خيالي ·· وكاتب القصة غير المؤرخ وغير المحقق الصحفي ، انه حتى وهو يتعرض بقصته للاحداث الوطنية العامة يعتمد على خياله متحررا من

الارتباط بالواقع ·· وكل القصص العالمية التي انطلقت من سنوات الحرب ، أو من الثورات الوطنية الكبيـــرة ، لم تكن تـرسم واقعـا ولكنها كانت خيالا من وحي واقع ·· وقصـــص الحـرب والسلام لتولستوي ، وقصص باردليان والفرسان الثـلاثة ، وقصص جيمس بوند ، ليست سردا لوقائع تاريخية ، ولكنها من وحي واقع تأريخي ·· واقول هذه الكلمات حتى لا يحاسبني أحد بميزان الواقع ، ولكن فقط يحاسب خيالي » · ولقد آثرت أن أنقل هذه السطور كاملة لانها تومىء بأن الكاتب نفسه يشعر في أعماقـــه ان « الكفايات » التـي استخدمها لا تحتمل اكثر من تأويل، فهي ذات بعد واحد تشـف عنه الاحداث والشخصيات والمواقف ، ومن ثم كـــانت « الاقنعة » التي نسجها الكاتب ، كورقة التوت ، تظهر اكثر ممـا تخفي·· بل لعله عمد الى استخدام هذا النوع من المجاز المكشوف حتى تصل المعاني التي يقصدها الى اعرض قطاع من الجمـاهير القارئة، ولست أود أن أناقش ما جاء في هذه المقدمة من خــلط فـاضح بين تولستوي وجيمس بوند، فالصلة بين الفن والتاريخ من ناحية وبين الفنوالواقع من ناحية اخرى اكثر تعقيدا من ان تناقشها في بضعة أسطر ، كمـا ان قصة احسان ومسرحيته لا يطرحان هذا الموضوع أصلا لانهمـا ابعد ما يكونان عن الفن واقرب ما يكونان الى الكاريكاتير السياسي·

هل يحتاج القارىء مثلا الى ذكـــاء خاص حتى يتعرف على فاطمة ذات « الثوب الاخضر الجميل » التي أحبت عباس « ولكنهـا احبته باحلامها البريئة ، وبالخرافات التي تمـــلأ خيالها عن صور المستقبل السعيد ، وبثقافتها الفجة الفارغة التي تقارب الجهل والتي حرمتها من اكتشاف الحقيقة » ·· وهي الحقيقـــة التي اكتشفهـا الراوي ـ العسكري المثقف ـ وهو في غزة بعد سقوطهـــا في حرب يونيو « كان وجه اليهود يذكرني به ·· خيل الي ان اليهود يحتلون غزة كما يحتل عباس قريتي ·· ما هو الاحتلال ؟ انه القـدرة على التحكم في ارزاق الناس ·· ان تكون متسلطا عليهم ·· انه احتلال واحتلال ·· احتلال اجنبي واحتلال أهلي ·· احتلال شغل بـــرة

واحتلال منه فيه » · والقصة تبدأ بهذا الراوي عام ١٩٦٨ ، وقد ترك الجامعة والتحق بالجيش ، فهو الطريق الوحيد لان يقتل عباس ويثأر لفاطمة والقرية كلها ، فقد هبط عباس على القرية في يومأسود وسيطر عليها ونهب ارزاقها وهتك عرضها ممثلا في « فاطمة » التي أوهمها بحبه فبادلته الحب ثم غدر بها بعد أن نال وطره منها · ولكن العسكري المثقف ينشغل بسيناء عن عباس ، ويحتفظ برصاصة دائما في جيبه رمزا الى اليوم الموعود حتى يحين الحين ويقتل عباس · غير ان أمله يخيب حين « يختفي » عباس من القرية كلها بطريقة ما « ولا أحد يعرف الحقيقة ، كل الحقيقة التي يعرفونها هي أنه ذهب·· اختفى ·· وهم مختلفون ·· بعضهم نادم على ذهابه ويكاد يبكيه، وبعضهم يتنهد في راحة ويلعن أيامه » ·

ولن يحتاج القارىء الى ذكاء خارق حتى يكتشف ان عباس في القصة الأولى أصبح اسمه فؤاد الطبال في المسرحية التي نشرت بعدها بأسبوعين ، حيث يتكرر قرب النهاية – دائما !! – اختفاؤه المفاجىء بعد غارة شبيهة لحد المطابقة – الكاريكاتورية – بحرب يونيو · ولن يحتاج هذا القارىء أيضا الى جهد خاص في التعرف على فاطمة وقد أصبح اسمها ميمي · ولن يحتاج بالقطع بعدئذ الى القول بأن هذه وتلك هي « مصر » كما يراها احسان عبد القدوس ، ريفية حسناء أو راقصة فاتنة – لا يهم – ولكنها مطمح الجميع بغير استثناء ، الكل يريدها لنفسه ، وهي تريد ان تكون للجميع دون أن تفقد شرفها ، وهي لا تريد من البعض ان يخاطب جسدها ومنالبعض الاخر ان يخاطب عقلها ، وانما تود لو فهم الكل انها « انسانة » لا سبيل لتحقيق انسانيتها الا بحريتها المطلقة من كل قيد : سواء كان القيد ذهبيا من أموال « العربان » المتهافتين على جسدها ، أو كان قيدا ايديولوجيا من نظريات « مجاهد » وكتب كاركوس التي يرددها كالببغاء فلا تفهم منه شيئا ، أو كان قيدا من الحماية التي يتنافس على فرضها عملاقان مدججان بالسلاح من الرأس حتىالقدم، أو كان قيدا من غواية أصحاب الالف وجه ، أو كان قيدا من طبلة

«فؤاد» التي تجذبها الى وسط الحلبة في «كابريه الفردوس الاخضر» وهو الاسم الجديد للقرية التي تعرفنا عليها في القصة الاولى ·

هذه الصورة المجردة لمصر ، بالغة الجاذبية للوهلة الاولى ، فمن هو الذي يرفض حرية الوطن واستقلاله ، ومن ينكر ان في بلادنا من السلبيات ما تنوء بحمله ظهورنا ؟ ولكن مهلا ، فلحظات قصيرة من التأمل تقلب الصورة رأسا على عقب فالحرية المطلقة حلم انساني جميل ، ولكن تبقى دائما تلك المسافة الواسعة بين الحلم والواقع ، ويبقى دور الكاتب محاصرا بالسؤال : أين يقف من حركة الانسان نحو الحرية ؟ ولان احسان يعمد الى التجريد عمدا فانه يلتقط صور الاشياء من السطح ويجمدها ·· فالواقع يقول ان مصر « مجتمع » يموج بطبقات اجتماعية متباينة المصالح ويمور باتجاهات فكرية مرتبطة بهذه المصالح ، وان حرية القلة المستغلة تعني عبودية مصر الشعب ، فلمن يطلب الحرية احسان ؟ والواقع يقول ان مصر ليست بمعزل عن المحيط القومي الذي تضطرم داخله موجات لا حصر لها من الفكر العربي المؤثر في تاريخنا الحديث · والواقع يقول ان مصر ليست قوقعة داخل قشرة صدفية تقيها شر العالم الواسع وخيره ، بل هي مرتبطة أوثق الارتباط بكل ما يدور قريبا منها على امتداد الوطن العربي ، وبعيدا عنها على امتداد العالم اجمع · وهو ارتباط يمليه التاريخ حينا والمصلحة احيانا ، ولكنه في جميع الاحيان ارتباط يوجهه عنصران : السيادة الوطنية والصراع الاجتماعي · والواقع يقول ان موجات اغتيال سيادة مصر الوطنية ووأد صراعها الاجتماعي جاءت على طول تاريخ مصر الحديث من غربي اوروبا ثم الولايات المتحدة الامريكية ·

واحسان عبد القدوس يعرف ذلك كله ، ولكنه يجرد المسائل بهدف تقديم « وجه واحد محدد » لمصر لا يوجزها وانما يمسحها، لا يلخص ملامحها الأساسية وانما يركز على خط دون آخر كاشفا بذلك عن الموقع الذي اختاره لنفسه الان · ان « العريان » بذهبهم لا يخطبون ود مصر الشعب ، وانما هم يسيلون لعاب طبقة بعينها ،

والعريان الذين يشير اليهم ليسوا هم الشعب العربي بطبقاته المناضلة ضد هؤلاء بالذات · وكذلك فان العملاقين المدججين بالسلاح احدهما يضع سلاحه في ايدينا ، والاخر يضعه في ايدي عدونا فكيف نسوي بينهما ؟ ولكن الكاتب يمضي في معادلته الرياضيــة حتى النهاية ، فمأساة مصر ــ أي مصر ؟ ــ انها سلمت نفسها (متى ؟) لصــاحب الايديولوجية اليسارية باتفاق يشبه الخيانة مع فؤاد الطبال · ذلك ان « مجاهد » لم يكن في جعبته ما يقدمه لميمي سوى الكتب المطلسمة والعبارات المبهمة التي لم تنقذها من فقد احدى ذراعيها في الغــارة المفاجئة بالصحراء · ويقع فؤاد « مغشيا عليه كأنه مات » ويتوجــه الينا الكاتب على لسان مقدم البرنامج قائلا « طبعا كلنا عارفين ان اللي حصل لميمي حصل لنا كلنا لكل اللي كانوا معاها ·· هناك في الصحراء·· بس انتم ماكنتوش معاها·· كنتم قاعدين تتفرجوا »·· وهكذا يكشف الكاتب أوراقه تماما حتى يفهم أغبى الاغبياء ·

لم تكن مصادفة ان يسطح الكاتب خريطة مصر الاجتمـــاعية والسياسية على هذا النحو الذي أصاب « المسرحية » بفجاجة بعيدة المدى ·· وانما هو كان ينتوي منذ البداية قصدا مبيتا ، باستبعــاده لعشرات الخيوط الصانعة لنسيج الحركة الاجتماعية المصرية ··· حتى أن الدهشة تعقد لسان المرء حين يتخيل « الغارة » وكأنها قدر اسطوري لا علاقة له بما يجري في الواقع الحي ، وتصل بنا الدهشة لدرجة الذهول حين يصبح الاتفاق بين مجاهد وفــؤاد ــ والقنــاعان مكشوفان ــ هما سبب المأساة ·· فليس هناك تخلف ضارب فيباطن الارض ، ولا قوى اجتماعية طاحنة تستغل هذا التخلف لصالحها وتنجح دائما في احتواء الاجهزة الحاكمة وتطويعها لخدمتها ، ولا قوى مخربة لكل تقدم اجتماعي ومستفيدة ومدعمة للمناخ الذي أدى للغارة ، ويبدو لنا فؤاد الطبال كعباس بيه شيطانا لا صلة له بعمالنا ولا جذور تربطه بأرضنا · أما مجاهد ــ هذا الايديولوجي المنكب على كتب كاركوس ــ فلا يستحق من الكاتب ، اذا كانت تلك حاله، مجرد الاشارة ·· فهو مثال العجز المطــلق ، كـلامه غير مفهوم لاحد ،

وحركته لا تتجاوز أربعة جدران • وهكذا فالمسرحية تكذب نفسها من داخلها •

ولكن احسان لم يكن يعنيه « المنطق الداخلي » لعمله في كثير أو قليل ، وانما كان يود ان يشارك في الحوار الدائر بمجتمعنا الان من موقع الهجوم على ثلاثة اقنعة اساسية ، وذلــك بالتسوية بين العملاقين المدججين بالسلاح وادانة الايديولوجية اليسارية ودمــغ التعاون معها بالخيانة • وينطوي هذا الهجوم على دفاع غير مباشر عن القوى المقابلة : الولايات المتحدة الامريكيـــة ، والايديولوجيــة اليمينية ، والعسكري المثقف الذي يحتفظ برصاصة رمزية في جيبــه يتحين الفرصة لاغتيال رمز التعاون مع اليسار • انه « دفاع غيــر مباشر » عن هذه القوى لان الكاتب تجاهلها تمامــــا في التخطيــط « الفني » لمسرحيته ، والتجاهل هنا ايماءة الى ان هذه القوى كانت غائبة عن مسرح الاحداث ، وبالتالي لم تشارك في المأســاة : مأساة فاطمة التي هتك عرضها أو ميمي التي بترت ذراعها • وللتجاهل هنا مغزى عميق لتناقضه تناقضا واضحا مع الواقع ، فالواقع يقول . ان هذه القوى لم تكن قط غائبة • وهي بكل ثقلها صانعة المأســاة • واذا كانت خيوط النسيج الداخلي للمسرحية تتمزق طولا وعرضــا فلا تقنع احدا بمنطقها الخاص الذي اختاره الكــاتب ، فان الواقع الذي يستمد منه مادته يكاد يكون نقيضا لهذا الكاريكاتير السيــاسي الذي رسمه احسان عبد القدوس • ان القوى الاجتماعية اليمينيــة التي غيبها عامدا عن خشبة المسرح ، والعمـــلاق « الاخر » المرتبط معها بوشائج الفكر والمصلحة هي التي هتكت العرض وبترت الذراع • وعباس - أو فؤاد الطبال - في الواقع لا في الخيال ، أكثر تعقيدا من هذا الوجه المسطح الذي ركز الكاتب على تقاطيعــه السلبية • الفن اختيار وتعميم ، وحين يلتقط احسان هذه التقاطيع ويأخــذ بتعميمها على شخصية بالغة التركيب ، فهو يناقض نفسه بنفسه ، لان الوجه غير الديمقراطي لعباس أو فؤاد الطبال ، كان نصيـــرا للقوى التي يدافع عنها الكاتب وعدوا للقوى التي يهاجمها ، أما الوجه الاخــر

فقد أغفله تماما ليزيف ارتباطا غريبا بينه وبين المأساة ٠٠ فالواقع المصري عرف ـ على النقيض من ذلك التصـــور ـ غيبة « مجاهد الحقيقي » وراء الأسوار أمدا طويـــلا ، ولم يحـــدث قط أن أمسك الايديولوجي اليساري بمقاليد الامور حتى يحاسب على ما آلت اليه من تدهور ٠

وفي هذه النقطة ينبغي أن‌نتوقف قليلا عند الصورة التي‌رسمها احسان لهذه الشخصية العجيبة التي تتكلم ولا يفهم أحد كلامهـــا ، وتكتفي بالكلام دون الفعل وتستورد الكلام دون أن تخلقه ٠ ولقد أراد الكاتب أن يختزل اليسار المصري في هذه الشخصية الكاريكاتورية٠ والهجوم على اليسار ليس بدعة جديدة فهناك أسماء أكبر من احسان عبد القدوس في الادب العالمي ، من آرثر كستلر الى جورج اورويل، وبعضها كان يساريا مثل شتاينبك وهوارد فاست ، وريتشارد رايت واندريه جيد واجنازيو سيوني ٠

هؤلاء وغيرهم هاجموا اليسار ، اما كموقف فكري من تطـــور المجتمع ، واما كتيار تاريخي في قلب عالمنا المعاصر ، واما كنمـــاذج بشرية تغص بها الحياة كغيرها من النماذج ٠ ولكن تاريخ الادب لم يحتفظ لهذه الاسماء الا بأعمالها التي كتبتهـــا في ظل اليسار ، لان اليسار ليس اتجاها فكريا فحسب ، وانما هو «واقع اجتماعي» أولا، والفكر ليس الا انعكاسا لهذا الواقع ٠٠ فجماهير الفلاحين والعمال في بلادنا « واقع يساري خام » قبل أن يعبر عنه مثقفون يساريون ٠ لذلك فاليسار ـ أخيرا ـ ظاهرة وطنية نابعة من‌باطن‌أرضنا، والوعي بها أو التعبير عنها ظاهرة تالية ، كان من نصيب بعض المثقفين أن يجسدوها لحرمان ملايين المسحوقين من نعمة المعرفة التي احتكرتها الطبقات الاخرى ٠ واذا كانت البرجوازية المصرية قد استلهمت أهـــم أفكارها الاجتماعية والاقتصادية والسياسيـــة من أساطين الفكـــر البرجوازي الغربي ، فلست أدري لماذا يصبح حلالا عليـــها أن تأخـــذ ما تشاء من سبنسر وكينز وبنتام وميل ، وحراما على غيرها أن يأخذ من ماركس وانجلز ولينين ، ويصبح استيرادها هي « فكرا وطنيا »

واستيراد غيرها ليس كذلك ٠ ان اليمين واليسار على السواء ـ في بلادنا ـ يعيش مرحلة حضارية متخلفة ، ومن حقهما معا انيستلهما تجارب الاخرين في الفكر والعمـــل ٠٠٠ ولا ينبغي أن نطيح بوحدة التراث الانساني من أجل فكرة بالغة التخلف والضرر، هي التعصب العنصري الاعمى ٠ هذا بالاضافة الى أنه لم يعـــد ممكنـــا ـ من الناحية الواقعية ـ أن يصد الأنسان نفسه عن خبرات الوعي البشري في عالمنا الحديث ٠ من حق كل فرد وكل طبقة أن تتعامل مع الفـكر الانساني أينما كان ، دون أن يكون ذلك « استيرادا » بالمعنى المبتذل الشائع لهذه الكلمة في قاموس اليمين العــــربي المعاصر ومعيــار الوطنية الحقيقي ـ في الفكر والعمل ـ هو مدى ما يقدمه الفرد أو الطبقة من اسهام في حرية الوطن وتقدم المجتمع ٠

ولقد كان من شأن التبسيط المذهل الذي تعمــــده احسان عبد القدوس ، انه ألقى بهذه المعاني كلها في سلة المهملات ، فلم ينظر الى «اليسار» كواقع وطني مجسد في ملايينالعمال والفلاحين ومصلحتهم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، ولم ينظر اليه مرة أخرى كفكر يحمله بعض المثقفين الشرفاء الذين ضحـــوا بانتماءاتهم الطبقيـة الموروثة من أجل الوقوف الى جانب حركة التاريخ واتجاه المستقبل، ضحوا أحيانا بحياتهم نفسها ٠ وانما نظر احسان الى « اليسار » من وجهة القوى الاجتماعية المعوقة لمسيرتنا الوطنية ، فلم ير شيئـا من هذا كله ، وراح يفتعل يسارا لا وجود له ، وكـــدون كيشوت أخـذ يصارع طواحين الهواء ٠ ان المسيرة الوطنية هي الهدف ، وليـس اليسار الذي تعمد تشويهه الا تكأة لتعويق هذه المسيرة ٠

ومع هذا ، فاليسار ، سواء كان واقعا وطنيا مجسدا فيملايين المطحونين أو فكرا نظريا يتحمل أعباؤه فريق من المثقفين ، يقبـــل المناقشة والجدل ككل شيء في دنيانا ٠ ولقد عـرف الادب المصري الحديث ألوانا من الهجوم والتجني والحوار الموضوعي مع اليسار، من رواية « مليم الاكبر » لعادل كامل الى « جفت الدموع » ليـوسف السباعي ، ومن ثلاثية نجيب محفـوظ الى « السمـــان والخريف »

و « ميرامار » ومن « قصر على النيل » لثروت أباظة الى « عنقاء » لويس عوض و « بيضاء »يوسف ادريس · وفي هذه الاعمال كلها، كنا نرى اما موقفا من قضية تطور المجتمع أو موقفا من اليسار كتيار تاريخي ، أو موقفا من بعض النماذج البشرية المنتمية لليسار· وفي هذه الاعمال جميعها ما سوف تذروه الرياح وما سوف يبقى مع الايام لانه تلمس حقيقة انسانية او دعم اتجاه المستقبل ·

واحسان عبد القدوس وهو يكتب «رصاصة واحدة في جيبي» و « لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص » لا ينطلق من فراغ ·· لقد اختار بوعي كامل أن يكون صوتا لأكثر القوى الاجتماعية ضراوة في صراعها الراهن ضد التقدم بشقيه الوطني والاجتماعي · ولقد اختار لصوته « شكلا » أدبيا لا يتقيد بأصول الادب وانما يباشر القول فيالسياسة ··· وهو بذلك يستكمل صورته الفكرية الواضحة في مقالاته منذ الحركة الطلابية الأخيرة · وهي صورة تغاير صورته القديمة التي عرفناها بين صفحات «في بيتنا رجل» وكتاباته الوطنية، الصورة التي احببناها وسوف تظل سطورها باقية مع الزمن لانها كانت مع المستقبل ·

القاهرة ١٩٧٢



الثورة المصرية بين الموسيقى والاغنية

في منتصف ايلول – سبتمبر تهب علينا كل عـام ذكرى سيد درويش · ولانها ذكرى وفاته ، فالكثيرون يكتبون حول مآثر « الفقيد » وتراث «الراحل العظيم»·· دون أن يفكر أحد في ما آلت اليه المـوسيقى والاغنية العربية ، ودون أن يربط أحـد بيـن استمرارية سيد درويش في الوجدان العربي عموما والمصري خصوصا، والفجوة العميقة او الانقطاع الخطير الذي حدث بوفاته في تطور موسيقانا وأغانينا · كذلك فالربط بين حضور سيد درويش وبعث بيرم التونسي شاعر الثورة يكـاد يكون معدوما ·· وهكذا تبدو أعمال الشيخ امام وأحمد فؤاد نجم المعجزة غير المبررة منطقيا · فما هي حقيقـة ما جرى ويجري في حياة الشعر والموسيقى والثـورة المصرية ؟

من المفارقات التي لا يدري بها سيد درويش ، ان القاعة التي تحمل اسمه تقع في آخر شارع الهرم بالقاهرة ، ومن ثم فان أحـدا لا يستطيع الاستماع اليه بالاجهزة الحديثة الا اذا كان يملك سيارة، أو أنه على الاقل قادر على استئجارها · لذلك فان « صفوة القوم » ومن يتطلعون لان يكونوا كذلك ، هم رواد قاعة سيد درويش ·

ولم يكن الامر على هذا النحو في حيـاة الموسيقار العظيم ·

كانت الطبقات الشعبية هي جمهوره الذي يوجه اليه الخطاب ، ولم يكن هناك حاجز وهمي بين الفنان والشعب ، سواء تستر هذا الحاجز وراء القاعات الفخمة أو الراديو أو الحيـــاة اليومية التي يعيشها الفنان • كان سيد درويش يقضي أيامه ولياليه وسط الناس البسطاء يحيا بكل كيانه جوهر حياتهم ويعاني بكل ذرات دمه آلامهم • وحين استلهم موسيقاه وأغانيه من آهاتهم وأنات قلوبهم أبدع المعادل الفني للثورة التي تجيش في صدورهم وتمزق أحلامهم وتكوي عقولهم•

لهذا لم يكن سيد درويش غريبا على جمهـــوره ، كان واحدا منهم فلم يفتعل عازلا للصوت بينه وبيـــنهم • والفيلم الذي توهـم مخرجه انه يصور حياة سيد درويش وكذلك المسرحيـة التي تخيل مؤلفها انها تقوم بهذا الدور ، لم يضع كلاهما يده على هذا العمود الفقري لسيرة رائد الموسيقى المصرية • حتى المؤلفات التي صدرت عنه وأتيح لبعض كتابها أن يتعرفوا على أدق أسرار حياته أغفلتهذا المضمون الخطير لشكل الاحداث التي صاغت موقفه من الشعب •

وفي يقيني ان ارتبــاط سيـــد درويش – موسيقى وأغنية – بالثورة المصرية في بدايات هذا القرن هو لب اللباب في بحثنا عن موسيقى مصرية جديدة ، وفي بحثنا عن أسباب الهوة العميقة بين مقدمات سيد درويش وسياق الموسيقى المصرية • ولا يكفي في ظني اتهام محمد عبد الوهاب وأم كلثوم بأنهما خانا ميراث سيد درويش لانهما معا يشكلان ظاهرة اجتماعية مغايرة ، انهما التعبير الاكثر تطابقا مع واقع البرجوازية المصرية ، فأعمالهما القديمة تقترب مـن العمق والجمال بقدر اقترابهما القديم من الروح المتوثبة بينضلوع الطبقة الوسطى • أما أعمالهما التالية فهي التجسيد الموائم لانحدار هذه الطبقة وانحطاطها المروع •

سيد درويش ظاهرة مستقلة ، لا سبيل الى تفسير الفراغ أو الانقطاع الذي حدث بعدها مباشرة في تطورنا الموسيقي ، بازدهار عبد الوهاب وأم كلثوم ، لان هذا الازدهار ليس تعبيرا عن نكسـة الثورة ، وانما هو تعبير عن مرحلة جديدة تمامـا في تاريخ مصـر

الحديث · والمشكلة هي ان الخط الذي بدأه سيد درويش ، قد انتهى تقريبا بموته المبكر ، ولم يظهر من يعد امتدادا موضوعيا لجـوهر سيد درويش الا الشيخ امام منـذ منتصـف الستينـات الى الان · فالشيخ زكريا احمد وسيد مكاوي ومن يشبههما قد استناموا للشكل الشرقي دون المضمون الثوري في أعمال سيد درويش ، حتى الاغنيات الوطنية التي نهجت في وسائل التعبير الفني نهجا متطورا لم تخرج – في اصالتها – عن التصور الشرقي ، خاصة التركي والفـارسي، لابجدية الموسيقى ·

ومن المعروف ان سيد درويش كان يستعد للسفر الى ايطاليا، حين طواه الموت فجأة · ولكن الدلالة الهامة في هذه النقطة هي ان الفنان العظيم كان يهجس ، وربما يدرك ويعي ، بأن اصالته تكمن في معاصرته ، وان ما فعله مختار في النحت وتوفيق الحكيم في الرواية وطه حسين في النقد الادبي ، مطالب هو بأن يفعله ، ان يستمع الى نبض الحضارة الحديثة جنبا الى جنب مع سماعـه لنبض الشعب المصري وسماعه لذبذبات وارهاصات الثورة · كان سيد درويـش يهجس بابعاد ثورته الفنية التي تتكامـل مع بقيـة ملامح الثورة المصرية · كانت التجربة المحلية في مختلف اشكال الادب والفن قد ضاقت بالثياب الموروثة من السلف · وكانت آهات العمال والفلاحين والطلبة تتطلب وعيا نافذا بطبيعة القوالب التعبيرية التي تجسدهـا وتفجرها · ولم يكن سيد درويش ناقلا بارعا أو مقلـدا باهرا حتى يموسق الاهات التي يسمعها وينتهي الامر ، وانما كان فنانا مبدعا، عليه ان يخلق الشكل الحديث القادر حقا على صياغة هذه الاهات·

وكانت أوروبا هي النافذة التي أطل منها رواد عصر النهضة جميعا بحثا عن الرداء الملائم لتجربتهم الاصيلة · وهم لم يجـدوا موديلات جاهزة ، وانما عانوا مشقة الكشف والمزج والاختبـار ، وهم بذلك لم يكتسبوا المعاصرة وحدها بل عمقوا من أصالتهم· وهذا ما بدأ سيد درويش الخطو في سبيله · ولكن الموت عاجله وباغتنا· غير ان الظاهرة لم تكن قد تكاملت بموتـه · ان توفيق الحكيم لم

يستمر في كتابة الرواية ، ومع هذا فان جيلا كاملا من الروائيين قد ظهر · وكذلك مختار ، فقد مات هو الاخير في وقت مبكر ومع هـذا ظل النحت المصري الحديث في خط سيره للامام · وهو الامر الذي لم يحدث في الموسيقى ، باستثناءات نادرة لعبـــد الوهاب أدار لها الظهر بعد قليل وحث الخطى في طريق مغاير ·

بغياب سيد درويش لم تتكامل الظاهرة وانتهت ، رغم وجــود شاعر عظيم كبيرم التونسي · فالمشكلة لم تكـــن في الشعر ، وانما كانت في الموسيقى · وهذا ما يفسر ان الشعب المصـــري في كـل الازمات والكوارث والمحن يرفع الصوت عاليا بأغاني سيد درويش وألحانه ·· انه أقرب الانغام الى وجدانه ، رغم الفجـــوة الزمنيـــة المتسعة بين عصرنا وعصر سيد درويش · ولا ينبغي أن يقـــال ، فحسب ، أن سيد درويش قيمة باقية على الزمن ، لان قيمته الحقيقية هي أنه كان مؤشرا الى طريق لم يمض فيه أحد · كذلك فان العصر قد أضاف جديدا لم يكن يخطر على بال سيد درويش وعصره· ولهذا كان المفروض أن يكون هناك ــ الى جانب تراث الشيخ سيد ــ صوت العصر الجديد ·

وقد أتانا الشيخ امام · ولكن الشيخ امـــام لم يأت امتدادا طبيعيا لسيد درويش · انه ليس نقطة في سياق موسيقى متطور وانما هو قد جاء فيمناخ ثوري لقي منه استجابة أكاد أقول فردية وشاذة· ذلك ان المناخ الاجتماعي والموسيقي السائـد مقطوع الصلة بتراث الثورة الاولى · لقد كان سيد درويش ، على نقيض الشيخ امـــام، نبتا طبيعيا للغاية ، فاليقظة القومية حينذاك تعبر عن نفسها عـلى كافة الجبهات المادية والفكرية والفنية · كان سيد درويش العنصـــر الموسيقي المكمل لبقية عناصر الثورة المصرية ، وكان أحد مـــلامح الأرهاص بها · أما الشيخ امام فقد عاشت أغانيه مقدمات ونتـائج هزيمة تاريخية ! لذلك اكرر القول بأنه ظاهرة فردية أقرب الىالشذوذ والاستثناء ، خاصة اذا أضفنا من جديد عنصـــر البتر في سيـاق تاريخنا الموسيقي · لقد ظلت الرواية تتطور وكذلك النحت والتصوير

والشعر والمسرح ، فاذا صادفنا مع ظهور الشيخ امام بوادر ثورات في هذه الفنون لا ينبغي ان نهمل عند التحليل انها جاءت ثمرة سياق متكامل بالغ الخصوبة والغنى ٠

لذلك بدا الشيخ امام كالمعجـــزة والخـــوارق ٠ انني مـــن المتحمسين بلا حدود لشعر فؤاد نجم رغم أية تحفظات فنية ، ومـــن الذين يعانقون نضاليته بفرحة كبيرة ٠ ولكن الشعر المصري المعاصر لاحمد فؤاد نجم لا يقل عنه ثورية وان ارتفعت نماذج عديدة منـــه فنيا ٠ ومن هنا كان ظهور الشيخ امـــام بالذات هو الذي يستحق الاهمية القصوى من الانتباه والدرجة الاولى في التأمل ٠

ولست أميل على الاطلاق الى تقييم الشيخ امام تقييما مجردا٠ ان الرجل في خاتمة المطاف لا يملك سوى قلبه وحنجرته والعود ٠ بهذا القلب يتشابه مع سيد درويش في انه يغتـــرف عذابات الشعب وهمومه كواحد من الجماهير المسحوقة لا كمتفرج عليها أو كمصفق لها أو كمتعاطف معها ٠ وهو يجسد نواح الشعب وندبه وآهاته ، كسيد درويش ، أكثر مما يجسد أهازيج الفرح (أين هي ؟) ، وهو يعتمد على فطرته الفنية وسليقته المبدعة وحدها دون الاستعانـــة بأي تعليم حديث ٠ وباستثناء « جيفارا مات » لن نجد في طقاطيـــق الشيخ امام ومواويله أية بصمة لمؤثرات العصر ٠ ومن هنا كان دور «الكلمات» التي يكتبها احمد فؤاد نجم واضحا٠ ان الفلاح او العامل او الطالب المصري لا يشعر بالغربة مع ألحان الشيخ امام ، انهـــا بالنسبة له كرجع الصدى لذكريات الناي والربابة ونداءات البـــاعة ودندنات العمال في الصيد والبناء والحصاد ٠

وتلك هي عظمة الشيخ امام ومشكلته معـــا ٠ ان « اضافته » محدودة سلفا ٠ ان هموم الشعب في الاطر التقليدية هي حدوده التي كانت بدورها حدود سيد درويش في عصر مختلف ٠ ان موهبتـــه الابداعية كبيرة ، ولكن في زمن لا يعتمد عـــلى الفطرة ٠ لقد كان المرشح لانجاز ثورة موسيقية في بلادنا هو ذلك الفنان الذي يجمـــع بين السليقة الشعبية الاصلية وأحدث منجزات التكنيك الموسيقي ٠٠

ولعل اعادة توزيع الرحبانية لبعض أغاني سيد درويش ، تشير الى هذا المعنى الذي أقصد اليه · تكنولوجيا الموسيقى ليست مجرد الات حديثة ، انها تشارك بصورة ما في عمليـــة الخـــلق ، في تركيب الاصوات على نسق مواكب لنبض العصر · وربما كان الشيخ امام أكثر ثورية ونضالا من الشيخ سيد ، ولكن هذا الاخير أدرك بصورة ما ان ثورته لا تكتمل الا بالشق الاخر من المعادلة الصعبة لخـــلق موسيقى مصرية ، وهو الدراسة العلمية المنظمة ·

وهذا ما لا نطالب به الشيخ امام ، فتلك مشكلته حقا ، ولكنها مأساتنا نحن · مأساتنا لاننا فقدنا الرجل الذي صنع البداية في وقت مبكر ، ومأساتنا لاننا فقدنا ميراثا موصولا لتلك الريادة الفـاتحة، ومأساتنا لان الرجل الجديد ليس مطالبا بأن يتحمل مسؤولية عشرات الرجال · الشيخ امام ليس مسؤولا عن الانقطاع الفاجع بيــن سيـد درويش وموسيقانا المعاصرة ، كما انه ليس مسؤولا عن انه لا يملك سوى قلبه وحنجرته والعود ·

وهو – في حدود ما يملك – قدم لمصر صوتـــا مفعما بالتمرد على كل مقومات اليأس ودواعيه · ولقد أتيح لسيد درويش في عصر مختلف ان يصل الى كل الاذان · أما الشيخ امام فلم يصل في حقيقة الامر الا الى بضعة ألوف · لقد حبسه النظام في الزنـازين حينا ، وفي « كهفه » بعيدا عن الاذاعة في معظم الاحيان · كذلك حبســه المثقفون في صالوناتهم والمغتربون في سهراتهم على الات التسجيـل والاشرطة المهربة · وهو محبوس ، من قبل ومن بعد ، بين جـدران اللحظة التاريخية الحادة التي يحياها شعبنا ، وهي جدران تهتـــز بالانفعال العصبي والهياج والتشنج المكتوم ، وفنونها هي غالبا هذه الايقاعات الصارخة ·

ماذا يبقى من الشيخ امام ؟

قبل أن نحاول الجواب تجدر الاشارة الى ان جانبا كبيرا مـن بقاء سيد درويش يعود الى هذه « الهوة » التي لم يمـلأها أحد من بعده ، فقد ظل الصوت الوحيد الاقرب الى الوجدانـات المطحونة ،

كذلك يعود الى ان عطاء سيد درويش كان تجسيدا للتفاعل المباشر بينه وبين جمهوره • والمفارقة التي تجعل من قاعة سيد درويش صالة فاخرة تؤمها صفوة القوم ، تتكامل دلالتها مع تذكر المصريين له في المناسبات • انه ذكرى رائعة فحسب •

الشيخ امام فيما اعتقد لن تتيسر له بعد نصف قرن فرصة هذه الذكرى • انه فدائي في طليعة المظاهرة ، ووثيقة تشرف الشعب المصري في سجل الهزيمة وارهاصات الثورة • انه شهادة مضيئة باننا لم نكن موتى • ولكنه ليس جسرا بين ثورتين : الاولى لم تكتمل والاخرى لم تولد بعد • انه اعظم المنادين بضرورة المعجزة •

★ ★ ★

رأيت بيرم التونسي في حياتي مرة واحدة ، وبمحض الصدفة وللحظات عابرة استغرقها المصعد في المبنى القديم لاذاعة القاهرة قلت له : قصيدتاك عن سيد درويش هما كل ما احفظه من شعرك ، رغم ذاكرتي القوية لست احفظ الشعر • قال لي :

لو كنت موسيقيا لما أصبحت غير سيد درويش ، ولو كان الشيخ سيد شاعرا لما كان غير بيرم التونسي •

وهذا صحيح ، فالأرتباط العميق بينهما يجعل منهما ظاهرة واحدة ، لا يماثلها في تاريخنا الفني سوى الظاهرة الجديدة التي عرفناها في الشيخ امام واحمد فؤاد نجم •

وأحب أن أضيف أن هناك ارتباطا بين هؤلاء الاربعة ، فاذا كان الشيخ امام هو الامتداد ــ المفاجىء ــ لسيد درويش فأحمد فؤاد نجم هو الامتداد ــ غير المفاجىء ــ لبيرم التونسي • وتتشابه سير الاربعة تشابها مثيرا للتأمل ، مرده الوحيد في ظني ، هو اتصال كل منهم ــ على نحو من الانحاء ــ بقضية الثورة من اسفل السلم الاجتماعي • أي انهم لا يجسدون « انعكاسا ثقافيا » للثورة ، بقدر ما يرتبطون عضويا بها ، دفاعا عن النفس ، انهم جزء لا ينفصل من خامتها البشرية المطحونة، فهم لم يتبنونها من فوق وانما هم اصحابها

من تحت · لذلك فالوعي النظري المجرد لا يشكل همزة الوصل بينهم وبين الثورة ، وانما الفطرة الوطنية والسليقة الشعبية هي التي قادتهم مباشرة الى التعبير عن مصالحهم ، واذا بها مصلحة مصر·

أقول ذلك مقدما ، حتى لا يخطيء البعض في تأويل التفاصيل الفنية لكل منهما تأويلا متعسفا يضعهم في خانات محددة سلفا في جدول النقد « الايديولوجي » عند المثقفين · ان تعبير سيد درويش عن العمال مثلا يحفل بترهات عديدة شائعة وسطهم ، مما دفع البعض الى وصفه بمغني البرجوازية الصغيرة ، وهي الصفة التي لاحقت فيما بعد بيرم التونسي وانعكست اصداؤها على تقييم الشيخ امام واحمد فؤاد نجم ·

وفي تقديري الخاص ان هذا الحكم اسقاط شخصي من جانب البرجوازيين الصغار انفسهم الذين يشكلون الرقعة العريضة من المثقفين · وليس معنى ذلك ان سيد درويش كان مغني البروليتاريا (أين هي في ذلك الوقت ؟) ولا كان بيرم التونسي شاعرها ·· بل انني لا أستطيع أن أطلق هذا التعبير على الشيخ امام واحمد فؤاد نجم (رغم ان الطبقة العاملة المصرية في زمنهما قد اصبحت نسيجا اجتماعيا متميزا ، ورغم اقترابهما الشديد من احلام وطموحات هذه الطبقة) ·

ان سيد درويش وبيرم التونسي في زمنهما ، والشيخ امام واحمد فؤاد نجم في زمن مغاير ، يعبرون عن مجمل الشعب الكادح في صراعه العنيف من أجل الثورة ·· لذلك تحتل المسألة الوطنية مركز الدائرة من عملهم ، دون أن يتوارى لحظة واحدة وجهها الاجتماعي ، ولذلك أيضا تستحيل « مصر » في عملهم حلما غائبا عن التحقيق ، فهي بطبيعتها وحضارتها وناسها تبدو كما لو كانت الفردوس المفقود · واستعادة هذا الفردوس هو جوهر خلقهم الفني ·· فهم يغورون في اعماق النفس المصرية حيث مخزونها الذي لا ينفد من الفولكلور وكأنهم يبحثون عن أصل الأشياء وبكارتها الاولى، وهم في نفس الوقت غارقون حتى العنق في جزئيات ودقائق الحياة

الجارية أمامهم ومن حولهم بحوادثها ومواقفها وانماطها الانسانية. والسخرية والحزن هما السمتان الغالبتـــان على اعمالهم ، وهمـا العنصران الموجهان لقوالب التعبير – الاليـــة والشعرية ، كالناي والمونولوج – في هذه الاعمال ، رغم ان الثورة وما توحيه من حماس واندفاع هي « موضوعهم » .. ذلك ان السخرية والحزن من القسمات الاصيلة للشخصية المصرية عبر الزمن .

الحياة التي عاشها سيد درويش وبيرم التونسي والشيخ امام واحمد فؤاد نجم هي التي تصل بينهم جميعا بربـــاط خفي عميق ، وهي التي تقيم أوجها للشبه بين ظاهرة ثورة ١٩١٩ الفنية والظاهرة المعاصرة .. فلا يمكن أن تكون « الصدفة » وحدها هي الجسر الممتد بين الظاهرتين على مدى نصف قرن من الزمان .

بعد التشابه يجيء الاختلاف ، أصلا ، بين عصرين . وكما ان الشيخ امام ينبئنا عن مدى تأثره بسيد درويش (في مقدمة فريـدة النقاش لديوان بلدي وحبيبتي) كذلك يقدم نجم لديوانه « يعيش أهل بلدي » بقصيدة تعترف :

يا عيون الشعر يا تونسي
يا بحور هايجين مايجين
ماشيين في طريقك دايما
وحنفضل كده ماشيين
ع الدرب اللي انت رسمته
بالليل والناس نايمين
وان كنا نقول ونغير
ونجدد في المضامين
بيكون الفضل لبيرم
أسس واحنا الطالعين
وحنرجع تاني نغني
ونقول ويا الملايين
يا بهية وخيرينا
ع اللي جتل ياسين .

لماذا يقول نجم هذا الكلام ، رغم ان سياق شعر العامية المصرية في تاريخنا الحديث ، يختلف عن سيـاق المـوسيقى المصرية الذي تخللته فجوة متسعة بين سيد درويش والشيخ امام ؟ شعـر العامية المصرية يبدأ بالارهاصات الرائعة لابن عروس وعبد الله النـديم ، وينعطف بشعر التونسي نحو مسار جديد ، يمضي فيه من بعده فؤاد حداد وصلاح جاهين وفؤاد قاعود وعبد الرحمـن الابنودي وسيد حجاب وكذلك أحمد فؤاد نجم وزين العـابدين فؤاد ونجيب شهاب الدين ومحمد سيف وأسامة الغزولي · وهذه الأسمـاء تكون فيما بينها عدة أجيال متعاقبة ، سواء من ناحية السن أو من ناحية الفن (حتى ان الاسماء الاخيرة تنتمي الى حركة الطلبة الاخيرة في مصر، فهم شباب في العشرينات من أعمارهم) ·

ومعنى هذا انه ليس هناك انقطاع شعري بين بيرم التونسـي واحمد فؤاد نجم ، كذلك الانقطاع الموسيقي بين درويش وامام· ومن هنا لا يعد نجم من زاوية التقاليد الادبية ظاهرة استثنائية · وبرغم التأثير المباشر للتونسي على أجيال شعراء العامية المصرية من بعده، الا ان تأثيره « الخاص » في نجم هو الذي يمد رباطـا « خاصا » بينهما يختلف جوهره عن الخيط الممتد بين رائد العامية المصريـة وبقية من تأثروا به · لقد أحدث فؤاد حداد وصلاح جاهين والابنودي وحجاب عدة موجات رائعة في نهر العاميـة المصـرية العميق ، وانتسابهم الى التونسي هو انتساب صادق وأصيـل · ولكنهم في الاغلب الأعم كانوا يصدرون عما يمكن تسميته برؤية المثقفين للواقع المصري ·. وهي رؤية قد تكون اكثر تطورا وحداثة من رؤية التونسي ونجم لهذا الواقع ، وقد تكون أدواتهم الفنية في تجسيد هذه الرؤية أكثر دربة ومهارة من أدوات التونسي ونجم ، ولكن ما لا شك فيه هو ان بيرم التونسي واحمد فؤاد نجم ـ كل بالنسبة لعصره ـ قد كـانا أكثر اقترابا من روح الشعب ونبـض الارض · وهذا ما يضـيء العلاقة « الخاصة » بين التونسي ونجم ، هـذه العلاقة التي تفسر

بصورة غير مباشرة التوازي المحكم بين ظاهرة درويش ـ التونسي، وظاهرة أمام ـ نجم ٠

ان رؤية المثقفين مهما بلغت من ثوريتها تظل في اطار التبني لقضية الشعب وفي حدود النظر المجرد لهذه القضية ٠ وقد تكون هذه الرؤية أكثر صوابا بالمعنى الرياضي للصواب والخطأ ٠ ولكنها بالقطع ليست أكثر صميمية ولا نفاذا ولا تجسيدا لعذابات الشعب الصغيرة والكبيرة التي يتقمصها الشاعر « الشعبي » فيما يشبه التناسخ ، بينما يراها الشاعر « المثقف » بمنظار تداخلت في صقل عدسته روافد عديدة ومعادن متباينة ٠ تتضح هذه الروافد والمعادن في اختيار المفردات وطريقة التركيب واختيار الوزن ، بحيث تخلق في النهاية فنا « جميلا » موجها في غالبيته الى المثقفين ٠

أما شعر التونسي ومن بعده أحمد فؤاد نجم ، فهو يعتمد أولا وأخيرا على عنصرين أساسيين ، هما : اتخاذ « الثورة » موضوعا لعملهما الفني ، واتخاذ « الشعب » خامة انسانية لهذا العمل٠ ولاول وهلة يبدو الموضوع وخامته كما لو كان أمرا مشاعا لكل شعر تغنى بالثورة والشعب ٠ ولكن الحقيقة غير ذلك ، فالثورة والشعب في شعر التونسي ونجم هما عصب الحياة ومحور الوجود ٠٠ من هنا تشابها واختلفا باختلاف عصريهما ، بل ان هذا الاختلاف الذي تفرضه المسافة الزمنية ، يضيف وجها للتشابه هو ارتباط كل منهما بزمنه ارتباطا حميما ٠

يتشابه التونسي ونجم في مصدر الفن ، وهو الحياة التي عاشاها بقاع المجتمع ، فهما لم يتصورا الفقر ولم يتخيلا القهر، وانما كان الفقر يسري في عروقهما ، والقهر يبطن جلدهما حتى العظم ٠ ومن يقرأ « مذكرات المنفى » لبيرم التونسي ويحيا معه الجوع والتشرد وصنوف العمل اليدوي المروعة ، يدرك القرابة التي تصله بأحمد فؤاد نجم الذي يحكي لنا في مقدمة « يعيش أهل بلدي » شريطا مطابقا لعذاب الحرمان والبؤس والمذلة ٠ كذلك يتشابهان في «ضريبة الدم» التي دفعاها في السجون والمعتقلات والتشرد جزاء « الكلمة »

التي لم يتمكنا من كبتها في الصدور · ترتب على هذه المشابهات ان المساومة أو التردد لم يكن لونا في نسيج فنهما ، لا بالفكر ولا بالتعبير · وهكذا كان « الاسود والابيض » هما اللونان اليتيمان المسيطران على شعرهما ·

وقد انعكس هذا التشابه في « الحياة » على شعرهما انعكاسا حادا ·· فهما مثلا لم ينافقا العمال والفلاحين ـ كما يفعل معظم المثقفين ـ بأن يسقطوا عليهم أوهامهم النظرية ، بل هما صورا الطبقات الشعبية في مختلف مظاهر وجودها الحي ، سلبياتها قبل ايجابياتها · وهما قد استمدا معجمهما الشعري من باطن الارض والانسان فأقبلت مفرداتهما غير مصقولة بالثقافة بل حارة بالطين والعرق · وهما شغوفان بتفاصيل التفاصيل وعزوفان عن أي تعميم· لذلك قد تكون نظرتهما جزئية وفنهما موقوتا ، لا يبقى على الزمان ولكنه ، أيضا ، يقوم بدوره الآني والعابر قياما مباشرا وشجاعا وفاعلا · انه دور « التحريض » والمنشور السياسي · ويبقى هذا الدور في التاريخ شاهدا على اننا لم نكن موتى ·

يبقى الاختلاف بينهما واضحا ، وهو أصلا ، كما قلت ، اختلافا بين عصرين لا بين رجلين · لقد عاش بيرم التونسي الثورة ، واتخذ من سعد زغلول رمزا لها ، هاجم الاحتلال وعملاءه ، ولكن «الامل» ظل كامنا بين ضلوعه · أما أحمد فؤاد نجم فقد عاش الهزيمة ، واتخذ من النظام بأكمله رمزا لها · ولست أقول ان معركة نجم أكثر ضراوة من معركة التونسي ـ فالمعركة ضد الاحتلال ليست هينة على الاطلاق ـ ولكني أقول أن معركة نجم أكثر جذرية ، فلأول مرة تصبح المسألتان الوطنية والاجتماعية وجهين لعملة واحدة هي المصير، لأول مرة على الاقل تصبح القضية على هذه الدرجة من الوضوح والحدة· ولم يعد سعد زغلول أو جمال عبد الناصر هو رمز الثورة الجديدة· هناك انتفاضات جزئية للطلبة والعمال والفلاحين والمثقفين ، ولكنها لم تشكل بعد البديل الرمز · هكذا ، يعود أحمد فؤاد نجم مضطرا الى الثقافة والوعي النظري ، أي الى البديل المجرد · لم يكن

التونسي محتاجا الى التجريد لان الثورة كانت امامه بلحمها ودمها، ورمزها حاضر ، رمزها واقع ٠

ينعكس هذا الاختلاف ، جنبـــا الى جنب مع السياق المتصل والمتطور للشعر المصري على اشكال التعبير ٠ وحقـــا يظل الموال والنشيد والمراثي والمونولوج هي القوالب الفنية المشتركة بين الشاعرين، وأكثر من ذلك أن الاطار الغنائي ذي النزعة الدراميـــة الموغلة في البدائية والبساطة هو القاسم المشترك الأعظم بين هـذه القوالب ، ولكن تجربة التونسي الشعرية تظل محصورة بين جدران المـرحلة التاريخية للشعر المصري انذاك ، المرحلة الكلاسيكية، مهما تخللتها شوائب الرومانسية العابرة ٠ لذلك فرغم مجاهدات التونسي لتطويع شعره ثوريا بادخال عنصر الحدوته والحوار ، يبقى العمود الخليلي وبحوره الستة عشر هي الاسوار العالية التي تظلله ٠ بينمـا يجيء أحمد فؤاد نجم في مرحلة الشعر الحديث الذي يعود الفضل لصلاح جاهين في تطعيم العامية المصرية بثورته ذات التفعيلة الواحدة ٠ لقد اكتسب أحمد فؤاد نجم من هذا المناخ ــ ولا يزال ــ مزيدا من الحرية في توليد الصور وتركيب الاوزان ٠ ولكنه لا يتخلى رغم كل المغريات عن اصداء الندب المصري والتعديد ٠ انه ينعي بيتا آيلا للسقوط نعيا ساخرا بالغ التعقيد والكثافة ، فهو يودع بالكاريكاتير الساخر أسباب السقوط ولكن حزنه على مصر أكبر الاحزان ٠

فوق التشابه والاختلاف ، يطل بيرم التونسي وأحمد فؤاد نجم على الشعب المصري ــ في الثورة والهزيمة ــ من داخل احشائه ومن أعمق أغواره الدفينة ، لذلك كانت همزة الوصل بينهما وبين الجماهير المسحوقة كالسحر ، لا ترى ولكنها أمتن من كل أجهزة الارســـال والاستقبال الحديثة ٠

اكتوبر ١٩٧٥



مصر في مفترق الطرق

(١)

في احدى ليالي الاسبوع الاول من هذا العام (١٩٨٠) ، كنت أشاهد فيلما تسجيليا بمنزل صديقي الكاتب والمفكر العربي الليبي الدكتور علي فهمي خشيم في طرابلس · كان الفيلم يسجل حدثا ثقافيا هاما هو لقاء العقيد معمر القذافي بالادباء الليبيين في حوار مفتوح لا تحده حدود ·

ولست أريد هنا أن اتحدث عن هذا اللقاء المثير ، فشجاعة الكتاب الليبيين وصراحتهم في قول ما يعتقدون أنه الحق ، وشجاعة قيادة الثورة في الرد على كافة الاسئلة والتساؤلات تستحق وقفة اخرى ·

غير انني توقفت طويلا ، وأنا أشاهد الفيلم ، عند لقطة مركزة للدكتور علي خشيم وهو يمسك بأحد أعداد مجلة « الفصول الاربعة » التي يرأس تحريرها ، صائحا في الحضور بعصبية ظاهرة : هل قرأتم قصة « متى يفيض الوادي » المنشورة في هذا العدد ؟ هل قرأتموها قبل الحكم على الادب الليبي وما اذا كان ثوريا أو لا ؟ انها لكاتب اسمه صالح السنوسي ، اقرأوها ، أناشدكم ، استحلف ضميركم أن تقرأوها ·

وعند هذا الحد من الحماس الملتهب في كلمات صديقي، قررت بيني وبين نفسي أن اقرأ هذه القصة · أما حين استطرد منفعلا: انها عن بطولة الشعب العربي في مصر ومقاومته رغم الاهوال ··· فقد

قررت ألا أنام قبل أن أقرأ هذه القصة ٠

وفعلا طلبت من زميلي نسخة من العدد الخامس من «الفصول الأربعة » ورحت أقرأ « متى يفيض الوادي » ٠

(٢)

تصورت في البداية ان صاحبها كان « مجنـــدا » في القوات المسلحة الليبية التي شاركت في حرب اكتــوبر ١٩٧٣ على الجبهة المصرية ٠ ثم تخيلت ان كاتبها لا بد وان كان أحد الطلاب الليبيين الذين درسوا في القاهرة وعاشوا بين جماهير الشعب المصري أمدا طويلا وأخيرا قلت لنفسي : أيا كان الامر ، فان القصاص الليبي أديب متمرس ، ويستحيل أن يكون هذا هو عمله الاول ٠ ورحتأسأل عنه وعن كتبه الاخرى ٠

وفوجئت حقا حين علمت انه لم يشارك في الحرب ولم يذهب الى مصر قط ، وانه يقيم في باريس ، وان أحدا ممن سألتهم عنه لا يعرفه ، وليست له كتب أخرى مطبوعة ٠٠٠ ولكن لديه ، كما أخبرني الدكتور علي فهمي خشيم، مخطوطات لروايات عديدة لم تأخذ طريقها الى النشر بعد ٠

ولم أر هذا الكاتب الليبي الموهوب الى الان، ولكني وجدتعذرا كافيا لحماس الدكتور خشيم وانفعاله حـــين رد على البعض : هل قرأتم هذه القصة؟ ثم فكرت بعدئذ بصوتعال أمام صديقيّ الاستاذين علي المصراتي وعلي خشيم : هل تملكان صلاحية الاذن بنشرها في كتاب ؟ فقالا لي : نعم ، بشرط أن تكتب لها المقدمة التي تروقك ٠

وقد كـــان ٠

(٣)

أعود اذن الى سلسلة المفاجآت التي صادفتني في قصة « متى يفيض الوادي » ٠٠ فالكاتب صالح السنـــوسي يدري عن الحيـــاة المصرية ، بشقيها العسكري والمدني ، ما قد لا يدريه الكثيرون مـــن الكتاب المصريين انفسهم٠ أقولها بكلالضمير والاحساسبالمسؤولية،

فباستثناء الاعمال السطحية للراحل يوسف السباعي ، والاعمـــال الجادة للروائي الشاب جمال الغيطـــاني والكاتب الموهوب محمـد يوسف القعيد ، لست أعرف شخصيا من كتاب بلادي ، من أبدع النسج المتقن لميدان القتال والشارع الشعبي على هذا النحو الذي «فاجأنا» به القصاص الليبي صالح السنوسي · ويبقى الفرق المذهل قائما رغم ذلك ، وهو انه لم يكن في يوم من الايام محاربـــا أو مراســلا عسكريا أو مواطنا عربيا مقيما في مصر ·

والنقطة الثانية ، هي ذلك النسيج المتقـــن من الفكر والفن ، بحيث تجيء الرواية رغم استثناءات نادرة ، اسهاما جماليا سخيـا بالعطاء السياسي ، دون تقريرية أو مباشرة أو هتاف · ان مـوقفه الواضح والمضمر معا من قضايا الحرب والسلام والثورة والثورة المضادة والظلم والاستغلال والعدل والحرية والتقـــدم والتخلف لا تنزلق به في السياق الى نحت تماثيل البطولة الجـــوفاء أو صـك الشعارات الخاوية · بل هو يتعمق في درس شخصياته وما تأتيه من سلوك ، كما يتعمق في درس تطوراتها من الداخـــل والخارج ، في موازاة تطور الاحداث ، شخصية كانت أو عامة · لذلك كان الفعـل ورد الفعل من جانب الشخصية الروائية في « متى يفيض الوادي » اختيارا واضطرارا ، وفق مكونات هذه الشخصية ومقومات الظرف الروائي الذي وضعت في حوار معه ، لا وفق معادلات ذهنية مجردة أو آراء فكرية مسبقة ·

وكأني بصالح السنوسي ، على صعيد البناء الروائي هو احد الامتدادات الحية لتراث نجيب محفوظ ويوسف ادريس معا ، وفي مرحلة أكثر تقدما ، لا تتجاوز نفسها بالقفز على معطيات « الواقع » التاريخي لفن الرواية العربية ، للحاق بالمودات الجاهزة في الغرب·

(٤)

تبدأ « متى يفيض الوادي » من لحظة نموذجية ، عندما أمسك الرائد رفعت جهاز الارسال ليعلن ان أحد أهداف العدو قد تم تدميرها ،

مع الخيط الاول لفجر التاسع عشر من اكتوبر « حيث القت الطائرات العمودية المصرية سرية مجهزة من الكوماندوز فجـــأة على احدى النقاط العسكرية الاسرائيلة التي تسيطر على ممر متلا » ٠

لا تعود نقطة الانطلاق هذه مجرد « بداية روائية » ، بل تتمحور منها وحولها بقية الاحداث التي لا تنتهي ، بل تبعث هذه النقطة من جديد في ضوء نقيض لميدان القتال ٠ علينا ان نحتفظ بهذه «النقطة» اذن ، ولعلها هي التي ستحتفظ بنا ، لاننا سنعود اليها، لا وكأن شيئا لم يكن ، بل العكس لان أشياء عديدة كانت وستكون ، مما سيؤثـــر على هذه « النقطة » بالذات ، على حجمها ، هويتها ، اتجاهها في المستقبل ٠

فهي النقطة التي سنتعرف فيها ومن خلالها على مصر «الجيش» ومصر « الشعب » ومصر «النظام » في احدى اللحظات الحاسمة من تاريخها ، هي لحظة « التغير الكبير الى الوراء » عبر جراحة عسكرية أرادها الناس شفاء من أمراض الهزيمة السابقة ، فاذا بالجـرّاح ـ والارض والانسان تحت وطأة المخدر ـ يستغل « العملية » ليكــرس الهزيمة على نحو لم يتوقعه أكثر الاعداء طموحا ٠

في هذه النقطة ، نتعرف على الرائد رفعت والنقيب محمود ورئيس العرفاء متولي وجندي الاحتياط حمدي عبد الرازق وعبد السميع ٠

يقوم الروائي صالح السنوسي بتعريفنا على هذه الشخصيات رأسيا وأفقيا ٠٠ أي عبر « الحدث » نفسه ، وهو الاستماتة في الدفاع عن هذا الموقع الحصين ، وعبر علاقاتهم ببعضهم البعض والتي ستمتد بنا الى الخطوط الخلفية لجبهة القتـــال ، حيث نـــلامس جذورهم الاجتماعية ، كما نواجه معهم الحاضر المستجد ، ونحاول أن نقبض بأيديهم على ماهية « التغيير » المضاد للتاريخ ونستبصر بعيــونهم آفاق المستقبل ٠

سوف نلاحظ منذ البداية ان الجفاء بين الرائد رفعت والنقيب محمود ، يكاد يكون « توترا » بين قائد الموقع من ناحية وبقية المجموعة من ناحية اخرى ، وان الرائد رفعت « ابن الاصول » أو «ابن الذوات»

يبدو في عصبية ظاهرة وكأنه أكثر حرصا ـ عسكريا ـ على الموقع من النقيب محمود الذي قال بعد تدمير دبابة اسرائيلة ان اليهـــود خسروا ، فعلق الرائد « أنا لا أحصي خسائرهم · الذي يهمني بالدرجة الاولى هو ماذا خسرت أنا » فأردف محمود « من الطبيعي ان نخسر نحن أيضا » فأنهى رفعت الكلام بحسم « ليس في موقع كهذا »·

رفعت اذن ضابط صارم عسكريا · وسنتابع تطور هذا التكوين المزدوج من الانتماء الاجتماعي المتميز والصرامة العسكرية، وما اذا كانت تنفيذا للتعليمات أو دفاعا عن الارض ·

رئيس العرفاء متولي يسمي « جماعته » مـــن الشباب المجند بالفلاحين ويدعو الموقع بوابة الفلاحين · وهو خريج المعهد الزراعي العالي عام١٩٦٦ · كان يشرف على خمس مزارع في كفرالدوار من بينها واحدة لعائلة لا تتجاوز خمسة أفدنة ، بينما العائلة مكونة من ستة اشخاص · أما المزارع الخمسة فقد كانت قبل الثورة مـزرعة واحدة لحسين فهمي باشا ثم وزعت على الفلاحين بعد قانون الاصلاح الزراعي · وحين تساءل حمدي عما اذا كان الاقطـــاعي السابق لا يزال حيا ، أجاب متولي بأنه لا يدري ولا يهتم ، ولكن لماذا السؤال ؟ فقال حمدي بمرارة مفاجئة « ربما استعادها منكم » · فانتفض متولي متسائلا في حدة « أتدعو لعودة الاقطاع ؟ » ورد حمدي بهدوء « لا أبدا ، ولكني أحس ان هذا سيحدث » · وبلغة المثقفين عـلق متولي « يجب أن تحس بما لا يخالف سنة التطور » فأجابه حمدي بنفـس اللغة « هذا صحيح · ولكن لا تنس ان التطور يسير بشكل لولبي »·

من الواضح ان الكاتب قد أراد أن يكثف في هذا المقطع الحواري برولوغا ينبىء سلفا عن مسيرة الاحداث · حمدي ، خريج المعهـــد العالي للهندسة ، كان يعمل في مصنع للورق بالمحلة الكبرى، أممته الثورة منذ أكثر من عشر سنوات ، وكان قد أصبح رئيسا لقسم شؤون العاملين بهذا المصنع · ويتضح لنا ان ما « تنبأ » به لمتولي ليس بعيدا جدا عما أشيع في بداية عام ١٩٧٣ من ان شكري باشا عبد السميع المالك السابق لمصنع الورق قد طالب رسميا باسترداد ملكيتـه ·

حينذاك جمع حمدي بعض العمال وتوجهــوا في شبه مظاهرة الى المحكمة · ثم توقف الباشا السابق عن نشاطه ، ولكن النيابةاستدعت حمدي ووجهت اليه تهمة التحريض على الاضراب وتعطيل الانتــاج، واستمر معه التحقيق حتى تم استدعاؤه ضمن الاحتياطي · وبعد حوالي شهر ونصف من وجوده على القناة سمع بأن شكري بــاشا عاود نشاطه مرة أخرى ·

كان متولي وحمدي يفكران بصوت عال ، فــــاذا بصوت ثالث يقتحم عليهما الخلوة : وماذا لو استرده لبضع سنوات أخرى· كان صوت النقيب محمود · فوجئنا به يكمل بلغة المثقفين : ان التاريخضد شكري وطبقته ، حتى وان بدا الآن ظاهريا الى جانبهم · فتشجــع حمدي وقال في تردد :

« – ولكن يا حضرة النقيب كلمة « الآن » تعني هذا الجيل ·

■ طبعا · وهل تعتقد ان هذا الجيل سينتصر في كل معاركه، بما فيها صراعه مع بقايا الاقطاع والرأسمالية ؟

– « وتدخل متولي مستفسرا : اذن ، نحن مجرد قنطرة يعبــر عليها الجيل القادم ليقاتل معارك كنا قد خسرناها ·

■ نحن قنطرة عبور · نعم · ولكن يعبرون عليها من أجل أن يواصلوا معارك كنا قد بدأناها ·

– « فقال حمدي بجرأة اكثر : هل تعتقــد اننا سننتصــر في معركتنا الآنية هذه أم سيتبقى منها جزء للجيل القادم ؟

■ « فقال النقيب محمود وهو يتشاغل بتعديل المنظار الليــلي: هذا الموضوع بالذات لا أريد أن أقول فيه شيئا ، وكل ما استطيعــه هو أن أطلق النار على كل جندي اسرائيلي يقترب من هذا الموقع· ثم أخذ يتطلع بواسطة المنظار الالكتروني عبر ظلام سيناء ·· فقد وصل الحديث الى نقطة حساسة لا يرغب أي من ثــلاثتهم الدخول فيهــا والافصاح عن مخاوفه وتوقعاته حيالها · وفضل الجميع الصمت »·

★

لا ينبغي ، ونحن نتابع هذه « اللقطات » من حوار المثقفين انها

تشكل لغة النسيج الروائي في قصة « متى يفيض الوادي » ، فالحق ان هذا النسيج مركب على نحو تراكمي ، لا يشكل فيه الحوار سوى أحد المستويات ولا تبرز فيه لغة المثقفين الا عند المنحنيـــات الحادة لمسيرة الحدث الروائي ٠

ولكنني ، في التركيز على المنعطفات الرئيسية ، أعمد الى تغييب بعض « المستويات » لنمو الشخصيات وتطورات الحدث ، حتىنحصل على « التصميم » العام للرواية ، وعلاماته الفارقة ٠

وحين جرح متولي في ساقه وذهب الى الدكتور كمال ، انفرد النقيب محمود بحمدي ليعرفه أكثر ، لنعرف الاثنين اكثر ٠ بللنعرف الرائد رفعت أكثر وأكثر ٠٠ فالتناقض الخفي بين الرائد والنقيبليس عابرا أو سطحيا أو عسكريا ٠ والتقارب بين محمود وبقية المجموعة ليس مؤقتا أو طارئا ٠ والاشارة السريعة الى ان محمود من صعيـد مصر ، وان اسرة حمدي تسكن « مقبرة في بورسعيد » تتقاطع مـع صوت الميكروفون الاسرائيلي المباغت : ارفعوا الرايات البيضاء ، مدن القناة تساقطت٠ ومرة اخرىيبدو الرائد رفعت عسكريا صارما: ينبغي أن يكون هذا مستحيلا ، والا كانت الكارثة ونهاية الحرب ٠ ويرد محمود : بالعكس ، بل عندها ستبدأ ٠ قال رفعت وهو يحـاول عبثا السيطرة على الانفعالات الدفينة تجاه محمود : على أي حال، اذا دمر الجيش المصري النظامي وسقطت القاهرة ، فثق انه لـــن تحررها النظريات ولا المناشير الحمراء ٠ ودون تردد قال محمـود: قطعا لا ٠ ولكن ستحررها البندقية ٠ أراد رفعت أن يسخر منمقارنة البندقية بالدبابات والصواريخ ، فاستطرد انه اذا سقطت القـاهرة، فذلك يعني نهاية الحرب ٠ ولكن محمود لم يتوقف : بالنسبـة لفئـة معينة ٠ وعند انصرافه تعثرت قدماه « بصرة » ملقاة بجانب المقاتل عويس ، صرة من الرمل ، يهديها بعد العودة الى والد خطيبتهليعالج بها داء مزمنا في المفاصل ، وكأن حفنة من رمال سيناء قـد أصبحت مهر وهيبة ٠

وعاد الميكروفون الاسرائيلي يصرخ فجأة ان مصر قبلت وقف اطلاق النار منذ ساعة ٠

(٦)

اذا جاز لنا التصور بأن رواية « متى يفيض الوادي » من جزئين رئيسيين ، فان ما مضى من احداث على الجبهة العسكرية يشكل الجزء الاول من البناء الروائي ، حيث يتحول الرائد رفعت – قائد الموقع – في لحظات معدودة من الصرامة والضراوة في الدفاع عن الموقع ، الى ذات الصرامة والضراوة في حتمية الاستسلام وتنفيذ التعليمات ٠ وتضيع سدى آهات الجنود ونظرات النقيب محمود التائهة بين ما سبق له ان توقعه بالحدس ، وما ينتظره ومعه مصر كلها في الخطوط الخلفية من « استسلامات » اخرى ٠

يعود حسين فهمي باشا الى « أرضه » بقوة « القانون » ٠ ويفاجأ فلاحو المزرعة رقم ٩ في محافظة شبين الكوم باستدعاء مأمور البندر لهم ، ويحملهم الكميون التابع لمركز الشرطة الى مكتبه حيث يحاول مهندس الاصلاح الزراعي « اقناعهم » بأن الارض في الاصل ليست أرضهم ، وانما هي ملك حسين فهمي ٠ وحين يأخذهم الذهول الى حدود التمرد، فان « باب الحجز » مفتوح لهم على مصراعيه٠

كان الحاج عبد الستار – أبو متولي – في مقدمة الفلاحين المحتجزين ٠ وكانت ابنته منى المعلمة في المدرسة الاعدادية قد جاءت الى المأمور تستفسر عما حدث ٠ وكان الباشا والمهندس صلاح قد توجها الى « العزبة » لاسترداد ملكيتها على الفور ٠

وهنا يستأذن الكاتب في الولوج داخل شخصياته الرئيسية ، دون أن ينفصل لحظة عن خارجها ، بل هو يتوسل بهذا « الخارج » للتوغل في عمق الحشايا ٠ منى ، ابنة الحاج عبد الستار تفاجأ بهذا المهندس الذي يشرف على عودة الاقطاع كما سبق له ان اشرف على الاصلاح الزراعي ، واذا به ذلك « الشاب » الذي « كان » يوما ، زميلها في الجامعة يتجنبه الجميع لانه ابن السجين في اتجار المخدرات ٠ ولانها كانت – ولا تزال – بنتا مشاغبة ، فقد احبته من

دون بقية الشباب · ولكنها حين دخلت المعتقل ذات يوم اثناء التحرك الطلابي المضطرم ، تخلى عنها عند اول منعطف · ومنذ ذلك اليوم، وهي تدخل السجن وتخرج لتعود اليه كأي مناضلة سياسية من بنات مصر ·

عرفها صلاح اذن من صوتها المشحون المتوهج ، واختفى عنها في ظل الباشا حتى لا يواجه الماضي · ولكنه صديق رئيس النيـابة الذي يحقق معها في احدى قضاياها المستمرة · لذلك يطلب اليهبذل اقصى الجهد لحفظ التحقيق · ويدرك صديقه أن دقات القلب القديم لا زالت تنبض بين الضلوع · ويحاول أن « يجمع » بينهما من جديد · ولكن صلاح يكتفي بالذكريات قائلا « كلانا يقف الان على خـط مواز للآخر » · أما هي فتعتذر بحسم عن لقائه على أي نحو : « لا · لا · انه ليس هو· لقد مات صلاح منذ سنوات طويلة · أما هذا فليس الا مدير هيئة اعادة ممتلكات الاقطاع » · ولا نشعر من هـذه الكلمـات بأنها تمثال من الحجر ، فهي تكتوي بنار الحنين ، ولكن الوقت كان قد فات · لذلك كان كبرياؤها المنكسر هو عنـــوان تلك « الرحلة » الجانبية التي ضفرها الروائي بجديلة « المنعطف » الذي واجه مصر كلها·

(٧)

فالنقيب محمود ، المقاتل في سيناء، يعود من الحرب الىالسجن العسكري ، يُجرد من رتبته ويخرج الى الشارع ليفكر في الهجرةالى الخارج · لقد انتقم منه الرائد رفعت مرتين · مرة ، لأنه هو رفعت حسين فهمي ، ابن الباشا الذي عاد ليسترد الارض ومن عليهـا · ومرة لانه « انتصر » في معركته السرية معه ، حول نهـاية الحـرب ومعناها · وكان رفعت هو الذي قدمه بعد الرجوع مـن الاسر الى المحكمة العسكرية بتهمة « عصيان الاوامر » في زمن الحرب ·

هكذا نتعرف من متولي وحمدي العائدين من الاسر على اخبار محمود · كان المصنع الذي يعمل فيه حمدي ، قد عاد الى «صاحبه» الراسمالي السابق · وكانت الشرطة بانتظار عودة حمدي من الجبهة حتى

تقبض عليه في قضيته القديمة الجديدة ، حين قاد العمال في مظاهرة ضد الباشا الذي عاد بعد الحرب فاسترد مصنعه ٠

ولا ينظر متولي الى ساقه العرجاء ، ولكنه يتذكر حفنة الرمل التي أراد عويس أن يحتفظ بها من سيناء ليشفي « روماتيزم » عمه، ويخاطب شقيقته منى ، وكأنه يحاور الغد المشتعل في الحلم بأن جيلا كاملا على وشك الضياع : محمود سيسافر ، وحمدي معتقل ، وهي ملاحقة ، والارض ضاعت مرتين ، والمصانع أيضا ٠

وتتوجه منى الى رئيس النيابة الذي أفرج عنها في محاولة يائسة للافراج عن حمدي ٠

ولكن القضية لم تعد قضية سجن أو افراج عن فرد ٠ وانما أضحت قضية « كلب الباشا » الذي حاول أن ينهش لحم ثلاثة من شباب مصر« امرأة ترتدي السواد، وشابا عن يمينها يعرج فيمشيته، وآخر عن يسارها كان كم قميصه خاليا حتى المرفق تتلاعب بهالريح وتلقي به خلفه ٠ بينما انحدرت الشمس حتى اختفت خلف غابة حقل القطن لتفسح المجال أمام ليل بدأ مساؤه يخيم على ريف وادي النيل»٠

(٨)

وهكذا تنتهي رواية « متى يفيض الوادي » للكاتب الليبي الموهوب صالح السنوسي ٠ لعلها تنتهي لتبدأ في وعينا من جديد، على نحو لم يخطر ببال الروائي قبل أن يشرع في الكتابة ٠

وليس من شك ان عديدا من الهنات الفنية وقع فيها الكاتبخلال السرد والحوار ورسم الشخصيات وصياغة الاحداث وبناء المواقف٠ ولكن هذه الهنات التي أراني أتعمد تجاهلها لا تضير العمل الفني في الكثير ، بل تنال منه أقل من القليل ٠

لذلك كان الجوهر ، هو ما يعنيني ٠ والجوهر هو ان صالح السنوسي من أبناء « الواقعية الجديدة » اذا شئت ٠ وانه ابن بار لتراث الرواية العربية الحديثة اذا شئت أيضا ٠ غير انه قبل ذلك

وبعده ، قبل الابوة وبعد البنوة ، هو صوت فني متميز ، له شخصيته الادبية المستقلة ، وله القدرة على العطاء السخي ٠

لم يقف بنا عند اعتاب أدب المقاومة ولا أبواب أدب الحرب، وان اشتملت روايته على المقاومة والحرب معا ٠ ولكن رؤياه التي اتسعت لارض مصر على الحدود وداخلها ، وانسان مصر من خـــارجه الى داخله، قد منحته ايمانا لا ينضب بأن‌هذا الوادي سيعرف «الفيضان» يوما ٠ انه يتركنا في صيغة سؤال ، ليقول لنا انه بين الوعي‌والارادة يكمن الجواب ٠

ومن هنا كانت روايته اضافة حية فاعلة ، لا على صعيــد الفكر الاجتماعي أو الفن الادبي ، بل على صعيد « الرؤيا » الصافية‌النافذة التي جعلته يرى في مصر ما هو أبعــد مــن الألم والأمل ٠٠٠ يرى « الحضور الانساني » في أبهى ذراه ٠

دمشق ٣٠ يناير ١٩٨٠



الفهرس

٧٦٣ /٣٠٠٠/٨٠